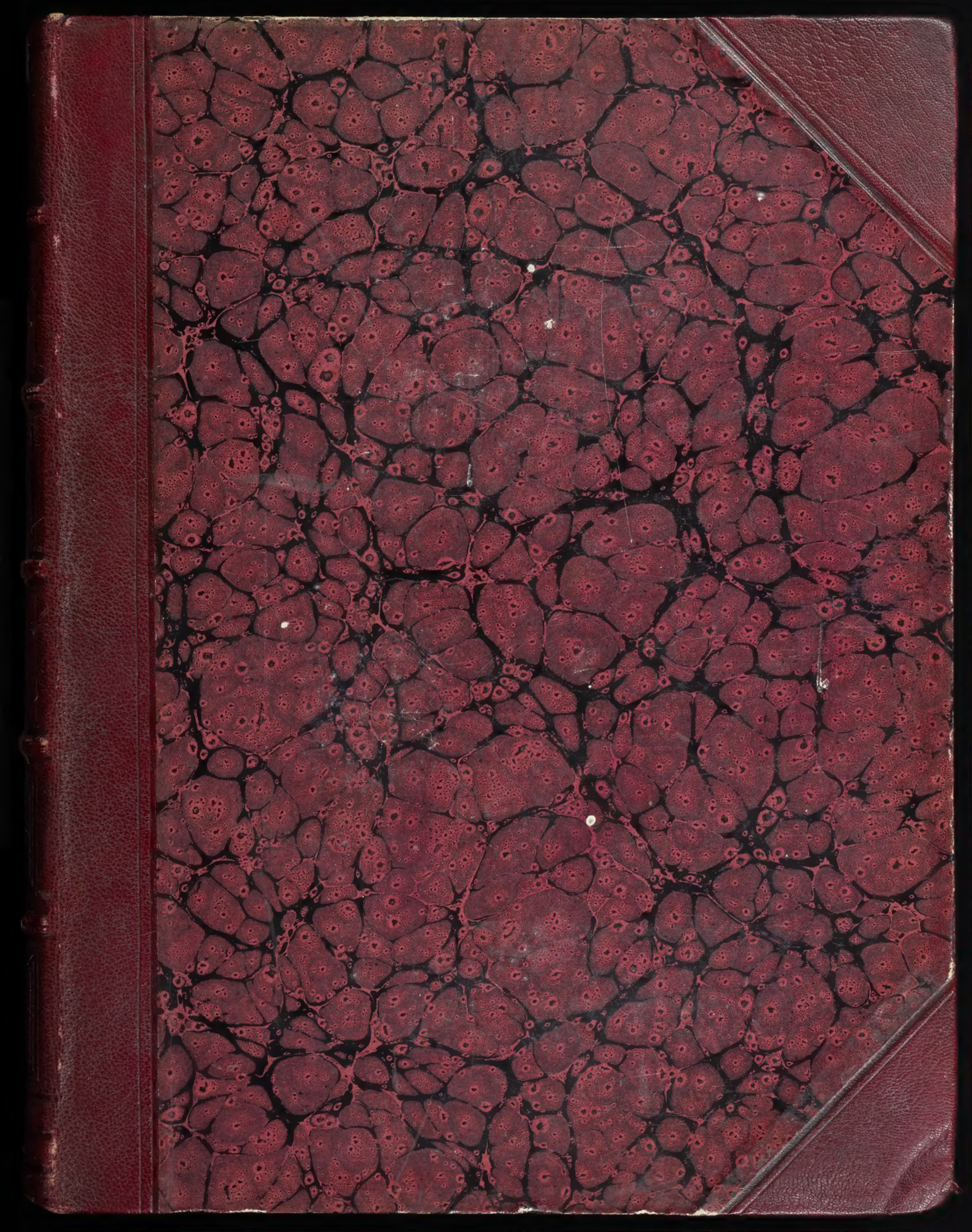
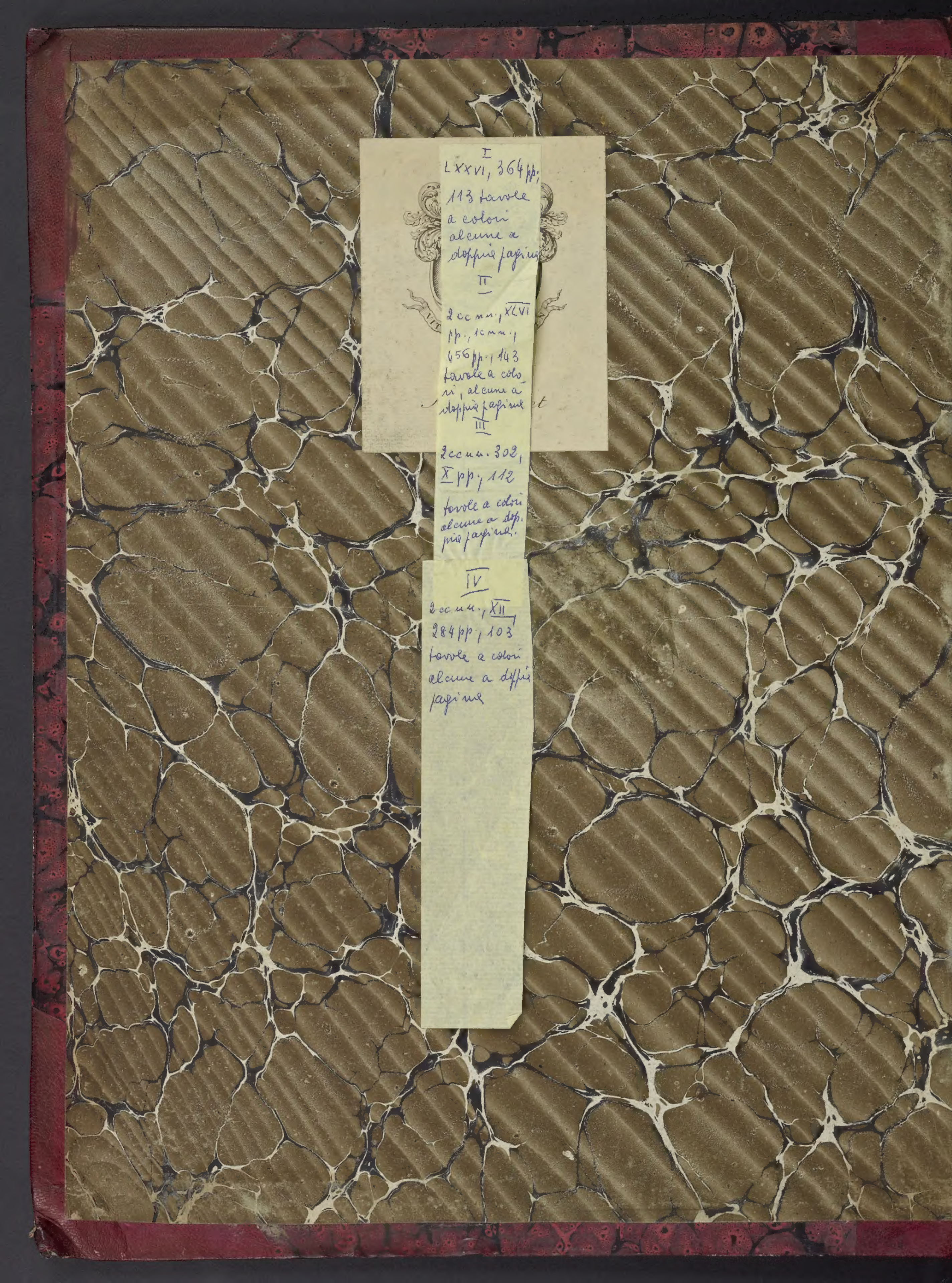
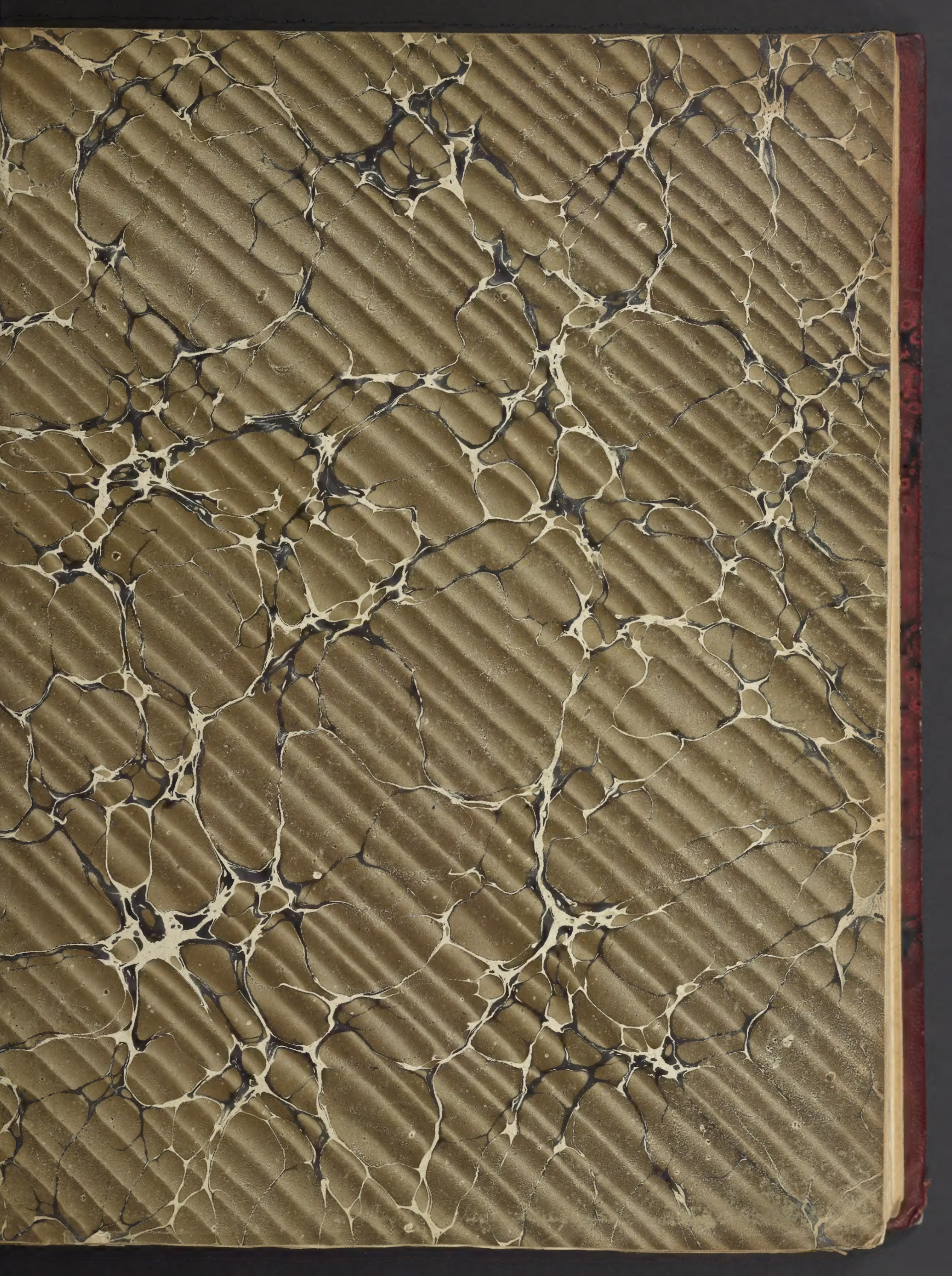




I
LXXVI, 364 pp.,
113 tavole
a colori
alcune a
doppia pagina
II
2 cc. nn., XLVI
pp., 1 c. nn.,
456 pp., 143
tavole a colo-
ri, alcune a
doppia pagina
III
2 cc. nn. 302,
X pp., 112
tavole a colori
alcune a dop-
pia pagina.
IV
2 cc. nn., XII,
284 pp., 103
tavole a colori
alcune a doppia
pagina



469 lithographies hors texte (plus 4 de vases en noir) reproduisant les peintures des vases grecs classés par sujet. Exemplaire contenant les planches coloriées à la main.

Rare

4 volumes

66

ÉLITE
DES MONUMENTS
CÉRAMOGRAPHIQUES

IMPRIMERIE DE CRAPELET
RUE DE VAUGIRARD, 9

ÉLITE
DES MONUMENTS
CÉRAMOGRAPHIQUES

MATÉRIAUX POUR L'HISTOIRE
DES RELIGIONS ET DES MOEURS DE L'ANTIQUITÉ

RASSEMBLÉS ET COMMENTÉS

PAR

CH. LENORMANT

MEMBRE DE L'INSTITUT, CONSERVATEUR DES MÉDAILLES ET ANTIQUES A LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE
AGRÉGÉ D'HISTOIRE A LA FACULTÉ DES LETTRES, MEMBRE DE L'ACADÉMIE PONTIFICALE D'ARCHÉOLOGIE ET DE L'INSTITUT
ARCHÉOLOGIQUE DE ROME, DE L'ACADÉMIE D'HERCULANUM, DES ACADÉMIES DE VIENNE ET DE BRUXELLES, ETC.

ET

J. DE WITTE

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT, MEMBRE DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE DE ROME
ET DE L'ACADÉMIE DE BRUXELLES, ETC

TOME PREMIER



PARIS
LELEUX, LIBRAIRE-ÉDITEUR
RUE PIERRE-SARRAZIN, 9

M DCCC XLIV

AVERTISSEMENT.

Des recherches sur l'origine, l'âge et la destination des Vases peints, devaient naturellement trouver place au devant d'un ouvrage qui a pour but de faire connaître dans un ordre systématique les principaux monuments de la *Céramographie*. Peut-être des considérations succinctes, des renseignements peu nombreux, mais substantiels et précis, auraient-ils mieux convenu à la plupart de nos lecteurs; mais la matière est obscure et controversée : quoiqu'on ait beaucoup écrit sur ces questions, on est loin de les avoir résolues; un simple résumé d'opinions, jusqu'ici divergentes et incomplètes, n'aurait donc que très-imparfaitement rempli notre but. Il nous a fallu, malgré nous, entrer dans les voies de la discussion; elle sera longue et souvent minutieuse. Nous l'avons divisée en plusieurs chapitres, qui seront successivement placés en tête de chacun des volumes de notre publication. Nous donnons d'abord les trois premiers chapitres de l'*Introduction à l'Étude des Vases peints :* les quatrième et cinquième chapitres sont réservés pour le volume suivant.

INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DES VASES PEINTS.

CHAPITRE PREMIER.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Les vases antiques ornés de peintures, longtemps connus sous la dénomination inexacte de *vases étrusques*, constituent la classe de monuments la plus nombreuse, après celle des médailles; et, par un étrange contraste, il n'en est aucune sur laquelle les écrits des anciens nous aient laissé moins de renseignements. On peut évaluer à *cinquante mille* au moins le nombre des vases peints qui ont été successivement découverts depuis deux siècles, et dont *vingt mille* environ ont pris place dans les collections publiques de l'Europe; ces monuments ont été l'objet d'un grand nombre de travaux, dans lesquels on les a envisagés soit isolément, soit dans leur ensemble; aucun des savants les plus distingués, depuis Lanzi et Winckelmann jusqu'à Boeckh et K. O. Müller, n'a jugé indigne de son attention les problèmes compliqués que présente l'étude des vases peints; et, malgré tant d'efforts et de lumières, il ne nous est possible d'affirmer aujourd'hui rien de rigoureusement certain, ni sur la patrie, ni sur l'époque de ces monuments, ni sur l'usage auquel on les avait consacrés, ni enfin sur l'intention qui a dicté les peintures dont ils sont ornés. 1. Difficultés que présente cette étude.

Il y a quinze ans, le problème paraissait plus près de sa solution qu'aujourd'hui, au moins quant aux deux premières des quatre questions que nous venons de poser: on ne doutait plus guère de l'origine exclusivement grecque des vases peints; on paraissait généralement disposé à leur assigner pour patrie les pays mêmes où on les découvre habituellement; on préjugeait l'âge de chacun de ces monuments d'après le style et le caractère des peintures; en même temps on laissait indécise la question de destination et d'usage, et quant à l'explication des sujets, après une prélibation de ceux qui se rattachent par des signes

certains à l'histoire mythologique, soit des dieux, soit des héros, les plus sages se taisaient sur le reste et l'abandonnaient à l'investigation aventureuse et sans base des plus hardis et des moins expérimentés.

A dater de 1829, la face de cette partie de la science n'a plus été la même : la découverte dans la nécropole d'une ville étrusque, à peine mentionnée dans l'histoire, de plus de six mille vases, les plus beaux, les plus intéressants, si on les considère en masse, qui eussent jusqu'alors paru, a produit ce résultat tout à fait inespéré. Par suite de l'étude des vases trouvés dans les fouilles de Vulci, les termes du progrès obtenu jusqu'ici ont complétement changé : les questions qui paraissaient presque résolues se sont enveloppées de nouvelles ténèbres; celles dont on désespérait d'atteindre l'issue ont marché au contraire avec une rapidité étonnante. Aujourd'hui il n'y a plus, parmi les peintures de vases, qu'un petit nombre de sujets qui échappent aux efforts de la science; la question d'usage, intimement liée avec celle de l'intelligence des sujets, doit évidemment participer au même progrès; mais quant à la patrie des vases, quant à l'époque de leur fabrication, la découverte de tant de monuments du premier ordre, de travail évidemment grec, dans une localité purement étrusque, où aucune tradition historique ne conduit à supposer l'existence d'une population grecque, a jeté tous les savants modernes, sans exception, dans une perplexité dont aucun ne peut se vanter d'être sorti, non-seulement à la satisfaction des autres, mais encore à la sienne propre. En même temps, on a dû mettre en doute l'infaillibilité de la règle de critique, suivant laquelle l'âge comparatif des peintures se déduisait du style et du caractère de l'exécution; des arguments irrécusables ont donné la preuve qu'aux époques les plus florissantes de l'art on avait, dans un grand nombre de monuments, simulé l'imperfection des procédés et l'inexpérience du dessin qui appartiennent aux époques primitives; on a dû convenir que les Grecs avaient eu leur passion pour le goût *archaïque*, de même qu'aujourd'hui beaucoup de personnes manifestent une préférence pour le *gothique*. Dès lors la classification précédemment admise a été sapée dans sa base, et l'on a pu désespérer de trouver le moyen de distinguer l'*archaïque rëel* de l'*archaïque d'imitation*.

II Opinions anciennes sur l'origine des vases peints.

Notre but n'est point de retracer ici l'histoire complète des opinions auxquelles l'étude des vases peints a donné naissance, depuis l'*étruscomanie* des Dempster, des Gori, des Passeri, jusqu'aux travaux bien autrement satisfaisants d'un critique qui, quoique devenu Toscan par adoption, sut se mettre à

l'abri des préjugés nationaux. L'ouvrage fort court de Lanzi (1), sur les *Vases étrusques*, a fait véritablement époque dans la suite de ces recherches; les érudits qui ont traité postérieurement la même question n'ont ajouté que peu de choses aux déductions ingénieuses, aux raisonnements solides qui distinguent l'opuscule de Lanzi. Cependant nous ne doutons pas que l'apparition des vases de Vulci n'eût embarrassé le jugement et troublé la confiance du docte jésuite; et quant aux successeurs de Lanzi, avec toute leur expérience et leur sagacité, ils n'ont pu encore résoudre la difficulté que soulève la production d'un fait aussi extraordinaire, en l'absence de presque tout témoignage littéraire et historique. Toutefois, l'activité causée par les obstacles mêmes que rencontrait la critique ne pouvait être et n'a point été, en effet, inutile à la science; des vives contestations auxquelles ont pris part les antiquaires les plus renommés de notre siècle, et dont nous avons été témoins depuis douze ans, sont résultés des faits précieux, des données d'une haute importance; et s'il nous est permis, après tant d'habiles érudits, de contribuer d'une manière quelque peu efficace à la solution d'un si grave problème, nous le devrons sans doute au soin qu'ont pris nos devanciers de recueillir et de coordonner tous les éléments de la question.

Nous avons à peine besoin d'ajouter ici que, depuis la polémique occasionnée par les découvertes de Vulci, la question particulière aux vases de cette localité est devenue celle de cette classe de monuments tout entière. On s'est aperçu qu'on ne pouvait rien dire de positif sur l'origine des trésors trouvés dans la nécropole étrusque, sans les comparer avec les produits analogues des autres contrées; de cette comparaison est résulté un remaniement général des éléments du problème qui n'a laissé rien d'intact de ce qui avait été précédemment connu et discuté. La direction prise par les esprits dans cette circonstance devait être aussi la nôtre : nous l'avons fidèlement suivie. La recherche de l'origine des vases de Vulci était destinée à tenir une place importante dans notre étude; mais nous ne pouvions le faire sans embrasser d'un même coup d'œil les ramifications diverses de la céramographie antique et sans étendre de plus en plus notre cadre; en un mot, il nous fallait déduire d'une discussion spéciale les données et les lois qui régissent, dans sa généralité, un domaine déjà si vaste, et qui, selon toutes les probabilités, s'accroîtra encore dans l'avenir.

(1) *De' Vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi.* Winckelmann (*Hist. de l'Art*, III, 3, 10 et suiv.) est le premier qui ait indiqué l'origine grecque des vases peints.

III. Opinions récentes sur l'origine des vases peints. Retour à l'*étruscomanie.*

Dans le cours de ce travail, nous aurons à examiner, soit des opinions extrêmes, soit des hypothèses intermédiaires et modérées. En présence d'un fait qui semblait rendre à l'Étrurie une prédominance dont on ne doutait pas il y a un siècle, l'*étruscomanie* devait se manifester par quelques symptômes; et, s'il y a quelque chose qui nous étonne, c'est qu'elle n'ait pas trouvé de notre temps d'adeptes plus fervents et plus nombreux. Un homme, il est vrai, important par son nom, son rang et par le service matériel qu'il venait de rendre à la science, se chargea de rajeunir les systèmes surannés qui assignaient à la civilisation étrusque une antiquité fabuleuse, et en même temps la suprématie sur la civilisation grecque; mais il était trop évident que le prince de Canino n'avait ni une instruction ni un sentiment de critique proportionnés à des prétentions tout à fait accidentelles. C'était beaucoup, sans doute, que ce don de la fortune qui avait réservé au propriétaire du sol de Canino une si riche moisson scientifique; il ne s'ensuivait pas que le possesseur des vases dût en être le meilleur interprète. Aussi, l'évocation (1) qu'il tenta des fantômes dissipés par la critique de Lanzi n'eut-elle aucun retentissement sérieux; si, pendant quelque temps, un antiquaire romain d'une certaine valeur (2) parut prêter aux rêves du prince l'appui de son érudition, on s'aperçut bientôt que cette manifestation sans portée avait son principe dans des motifs d'intérêt personnel, plus dignes de compassion que de colère; et dans le jugement de tous ceux dont l'opinion pouvait compter pour quelque chose, la possession des richesses céramiques de Vulci resta, exclusivement et sans contestation, aux arts de la Grèce, directement exercés par des Hellènes.

Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on a vu se reproduire depuis quelque temps, dans divers ouvrages publiés en Italie, et notamment dans le traité sur

(1) Voyez *Catalogo di scelte antichità etrusche,* Viterb. 1829; *Muséum étrusque de Lucien Bonaparte, prince de Canino,* Viterb. 1829; *Vases étrusques du prince de Canino.* Il n'a paru que deux livraisons de ce dernier ouvrage, grand in-fol. Un extrait du *Catalogue du prince de Canino* a été imprimé dans les *Ann. de l'Inst. arch.* I, p. 188 et suiv. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 60, et deux *Lettres du prince de Canino adressées à M. Gerhard* dans le *Bull.* 1829, p. 113 et p. 177. Sur l'ouvrage intitulé : *Vases étrusques,* voyez *Bull.* 1830, p. 143 et 222.

(2) Amati, *Sui vasi Etruschi o Italo-Greci recentemente scoperti; Estratti dal Giornale Arcadico di Roma,* 1829 e 1830. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1830, p. 182 et suiv. Mgr Fea, peu de temps avant sa mort, publia un ouvrage intitulé : *Storia dei vasi fittili dipinti che da quattro anni fa si trovano nello Stato ecclesiastico, in quella parte ch'è dell' antica Etruria, colla relazione della Colonia Lidia che li fece per più secoli prima del dominio dei Romani,* Rome, 1832.

l'*Æs grave* des PP. Marchi et Tessieri, sinon des opinions exclusivement italiennes, au moins une reproduction mitigée des prétentions patriotiques qui ont décrédité les anciens travaux de la science Toscane; et même à certains égards la passion qui guide les auteurs d'un travail, d'ailleurs si important, a quelque chose de plus extraordinaire que celle des érudits antérieurs à Lanzi: ce n'est plus l'Étrurie qui a précédé la Grèce dans la carrière des arts, c'est Rome, c'est le Latium; encore un pas de plus, et toutes les traces de l'ancienne rudesse latine s'effaceraient sous cette complaisante restauration; il faudrait refaire l'histoire, et démentir le témoignage des Romains eux-mêmes sur leur barbarie primitive; la Grèce aurait été conquise, non-seulement par les armes, mais encore par l'art des Romains!

Toutefois, quelque chimériques que soient les conclusions auxquelles conduisent les raisonnements des doctes auteurs de l'*Æs grave*, nous ne pouvons les passer sous silence, et cela par un motif plus favorable au fond qu'hostile aux réclamations du patriotisme italien. Personne n'a de convictions plus arrêtées que les nôtres sur la suprématie et la priorité de l'hellénisme, en ce qui concerne les arts du dessin; mais après que cette base a été solidement établie, tout n'est point éclairci, et peut-être dans le camp opposé, dans celui qui renferme les plus habiles critiques de notre siècle, a-t-on fait la part trop petite à la culture en Italie des arts importés de la Grèce. La suite de cette étude fera connaître la solution à laquelle nous nous sommes arrêtés sur ce point délicat de la question.

IV. Hypothèse de M. Millingen sur l'origine des vases peints

Quoi qu'il en soit, nous devons d'abord exposer les diverses opinions auxquelles a donné lieu la recherche de l'origine des monuments céramographiques découverts à Vulci. Les avis se sont partagés entre l'hypothèse d'une fabrique locale et celle d'une importation étrangère. Les deux opinions extrêmes ont rencontré des partisans. En première ligne, il faut placer M. Millingen (1), auteur d'un système historique qui, s'il était adopté, renverserait toutes les idées qu'on s'est faites jusqu'à ce jour sur le berceau des Étrusques, soit qu'à l'exemple d'Hérodote (2) et de Tacite (3) on assigne à ces peuples une origine lydienne et par conséquent asiatique, soit qu'en se rangeant parmi les disciples de Niebuhr, on fasse descendre la tribu martiale des *Raseni* des vallées supérieures

(1) *On the late discoveries in Etruria* 1830 *and* 1834, dans les *Transactions of the royal Society of Literature*, tom. II.

(2) I, 94.

(3) *Annal.* IV, 55 Cf. Lycophr. *Cassandr.* 1351 sqq.; Dionys. Halicarn. *Ant. Rom.* I, 27; Plut. *in Romul.* 25; Strab. V, p. 219; Appian. *de Reb. Pun.* 66; Justin. XX, 1, 7; Vell. Paterc. *Hist. Rom.* I, 1; Serv. *ad* Virg. *Æn.* VIII, 479.

de la Norique. M. Millingen ne voit dans la population étrusque ou tyrrhénienne, qu'une fraction des Pélasges, premiers habitants, ou au moins premiers conquérants de l'Asie Mineure, de la Grèce et de l'Italie. A ces Pélasges sont venus se mélanger de très-bonne heure, dans des temps sur lesquels l'histoire est muette, de purs Hellènes qui leur ont communiqué une impulsion semblable à celle dont la Grèce proprement dite a été le théâtre. C'est par ce mystérieux canal d'une origine commune que s'est établie la communauté de culture qui nous surprend, quand nous comparons les vases de la Grèce à ceux de la nécropole de Vulci. Dans l'Étrurie, comme dans le Latium et dans l'ancienne Opique, non-seulement les Grecs ont conservé et entretenu, suivant M. Millingen, les premières impressions de l'hellénisme, mais encore les Pélasges ou Tyrrhéniens sont devenus, par la culture de l'intelligence et des arts, de véritables Hellènes. Si l'on admet donc ces prémisses, rien de plus naturel que l'identité incontestable qui existe entre les monuments de la Grèce et ceux de Vulci, sous le rapport du dessin, de la langue, des coutumes et du choix des sujets.

Ce système, nous ne sommes pas les premiers à le dire, a le grand inconvénient de ne pouvoir se concilier avec des faits que personne peut-être ne conteste aujourd'hui, à l'exception de M. Millingen, tels, par exemple, que la séparation absolue qui existe entre la langue des Étrusques et celles qui se rattachent au fonds commun dont le Grec et le Latin sont parallèlement sortis. Nous ajouterons, pour notre compte particulier, que nous ne voyons pas trop comment accorder le système de M. Millingen avec les traces d'une influence directement asiatique, qui éclatent chaque jour davantage dans ceux des monuments de l'Étrurie auxquels on peut assigner une époque reculée, traces qui ont rangé définitivement à l'opinion d'Hérodote quelques-uns des antiquaires les plus distingués de notre temps. Nous nous verrions aussi avec quelque regret obligés de renoncer à la distinction que Niebuhr a établie entre les Étrusques, qui composaient la tribu dominante, et les Pélasges Tyrrhéniens, qui, originairement soumis par les *Raseni* ou les *Lydiens*, constituèrent à leur tour la masse la plus considérable de la population. Enfin, si des Hellènes se sont, à une époque inconnue, mêlés aux Pélasges de l'Œnotrie, comment ces Hellènes avaient-ils pu porter avec eux les éléments d'une civilisation qui ne se développa que plus tard dans la mère patrie? ou bien a-t-il suffi d'une sympathie fondée sur une communauté d'origine, pour que les Hellènes de l'Opique ou de la Tyrrhénie, placés dans des circonstances politiques et sociales peu favorables à leur développement, marchassent dans la carrière de la civilisation

du même pas (les monuments en font foi) que les Grecs d'Athènes et de l'Ionie?

Voilà, nous le pensons du moins, plus d'objections qu'il n'en faut pour justifier l'accueil extrêmement sévère que le système de M. Millingen a reçu de la plupart des archéologues; aussi ne faisons-nous aucune difficulté de souscrire à leur sentence, sauf quelques réserves, dues non-seulement à la longue expérience, au tact d'ailleurs universellement apprécié de M. Millingen, mais encore à des impressions que nous comprenons d'autant mieux chez cet habile antiquaire, que nous les partageons entièrement.

En effet, quelques efforts qu'on fasse, l'histoire à la main, pour se soustraire à une telle conséquence, il est impossible à quiconque s'est nourri, comme M. Millingen, de l'étude attentive des monuments de l'Italie, de ne point admettre que la part de l'hellénisme a été, dans le développement de cette contrée, infiniment plus considérable que des textes précis ne nous en ont conservé le témoignage. La difficulté consiste à faire cette part si nécessaire à l'hellénisme, tout en conservant à la race étrusque son incontestable originalité. M. Millingen a proposé, il est vrai, l'explication la moins vraisemblable de cette énigme: mais il a eu du moins le mérite d'apprécier, mieux que personne, un des côtés difficiles et importants de la question.

V. Hypothèses de K. O. Muller et de MM. R. Rochette, Boeckh, Bunsen et Kramer.

M. Millingen s'était surtout préoccupé du caractère hellénique de la civilisation italienne : ce fut la cause principale de son erreur; d'autres antiquaires furent principalement frappés des preuves multipliées qu'ils découvraient sur les vases de l'Étrurie, d'une influence grecque, non-seulement générale et étendue, mais locale et déterminée. On ne pouvait trop s'étonner, en effet, de rencontrer, pour ainsi dire, Athènes tout entière avec son dialecte, sa mythologie, ses mœurs et jusqu'à ses monuments, dans la nécropole d'une ville purement étrusque. Les vases qui portaient la mention expresse d'un prix remporté dans les jeux d'Athènes, et qui ne semblaient différer aucunement de ceux qu'on distribuait dans Athènes elle-même aux vainqueurs de ces jeux, excitèrent surtout l'attention; Bröndsted (1), M. Boeckh (2), K. O. Müller (3), M. Welcker (4), apportèrent successivement à l'étude de ce problème particu-

(1) *Mémoire sur les vases panathénaïques*, Paris, 1833. Ce mémoire avait paru auparavant en anglais dans les *Transactions of the royal Society of Literature*, t. II, part. 1.

(2) *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 91 et suiv.

(3) Voyez *Comment. Soc. reg. scient. Gott.* t. VII. *Class. hist.* p. 111 sqq. Un extrait du travail de K. O. Müller a été inséré dans le *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 98 et suiv.

(4) *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. I, 1833, S. 301-346.

lier, le tribut de leur expérience, de leur savoir et de leur critique. Cette préoccupation exclusivement attique, d'ailleurs si justifiée par les monuments eux-mêmes, ne pouvait manquer d'entraîner quelques esprits vers une conséquence bien peu prévue : on en vint, presque dès l'origine de la découverte, jusqu'à nier l'existence d'une fabrique de vases grecs en Étrurie, jusqu'à soutenir que la masse immense de vases dont on a découvert, à Vulci, ou l'ensemble ou les fragments, provenait toute de la Grèce, par une importation commerciale. La responsabilité de cette opinion appartient tout entière à M. Raoul-Rochette (1); c'est un fait incontestable. Toutefois, l'habile antiquaire qui a le premier mis en avant le système de l'importation et nié le premier aussi l'existence de la fabrique grecque locale, n'alla pas jusqu'à l'extrême conséquence qui découlait naturellement de ses prémisses; moins frappé peut-être que les archéologues mentionnés ci-dessus, du côté décidément attique de la question, il proposa de reconnaître une origine sicilienne à la plupart des vases découverts en Étrurie. K. O. Müller, plus touché dans le premier moment de la difficulté de cette immense importation qu'il ne le fut plus tard, n'aurait pas voulu aller jusqu'en Sicile, et par conséquent s'éloigner autant du siége de la découverte : il indiqua d'abord (2) la ville de Cumes comme le point de départ de l'importation des vases grecs, sans toutefois se prononcer d'une manière aussi absolue que M. Raoul-Rochette sur l'origine étrangère de tous ceux qu'on a découverts en Étrurie. Nous ferons remarquer en passant ce que, dans l'incertitude fondamentale de la question, avait d'heureux l'indication d'une ville dont les rapports avec la population étrusque de la Campanie durent être intimes et journaliers. Cette voie ouverte à l'influence hellénique dans la Campanie tyrrhénienne, conduisait naturellement à faire supposer l'établissement de communications du même genre entre les Grecs de Cumes et les Étrusques de la mère patrie. On se contente de mentionner ici les premières conjectures proposées par K. O. Müller et M. Rochette. Ce dernier n'a pas persisté dans toute la rigueur de son hypothèse (3); mais quant au point de départ de l'importation, il ne nous a pas paru s'être expliqué d'une manière catégorique. K. O. Müller alla un instant plus loin : il voulut faire considérer comme exclusive-

(1) *Journal des Savants*, février et mars, 1830, p. 122 et 185; *Lettre à M. Schorn*, p. 5 et 10; *Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 285-286.

(2) *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 100.

(3) Voyez le *Cat. étrusque*, Avertissement, p. VII, note 3.

ment attique (1) l'origine des vases de Vulci. Ce système, que nous verrons bientôt repris et développé par M. Kramer, ne fut néanmoins mis en avant par le professeur de Göttingue, qu'avec une réserve fondée sur la connaissance imparfaite qu'il avait alors des éléments matériels de la question. Nous croyons, avec M. Gerhard (2), que dans les derniers temps de sa vie, ses idées, sur ce point délicat et difficile, s'étaient sensiblement modifiées.

Cependant, M. Boeckh, dans sa trop courte dissertation sur les vases panathénaïques (3), préparait, selon nous, tous les éléments de la solution du problème spécial que soulèvent ces monuments. Mais ce grand philologue, sentant bien qu'il n'avait pas non plus par devers lui tous les documents propres à éclaircir définitivement la question, s'exprimait, dans ses conclusions, avec une réserve qui a fait successivement de son témoignage une arme pour les opinions les plus opposées. En 1834, M. Bunsen publia un Mémoire (4) dans lequel, après avoir résumé les discussions précédentes, il crut devoir attribuer à la fabrique de *Nola* l'origine de tous les vasés grecs découverts à Vulci. Quelque peu disposés que nous soyons à admettre l'origine sicilienne ou attique des vases de Canino, nous faisons une différence considérable entre ces hypothèses et celle de M. Bunsen; sans doute, cette accumulation des vases fabriqués en Sicile ou dans l'Attique, dans une nécropole étrusque, aurait besoin, pour être admise, de preuves bien convaincantes. Mais enfin, Athènes était la capitale de la Grèce civilisée, la Sicile, un grand et riche pays, couvert de villes grecques dès une époque reculée; les rapports qui existèrent entre la Sicile et la Tyrrhénie, dans le v[e] siècle avant notre ère, soit par la guerre, soit par le commerce, résultent du témoignagne formel de l'histoire. Mais Nola, ville secondaire, située à une distance assez considérable de la mer, dont l'origine hellénique est douteuse, dont la soumission à des maîtres étrangers eut précisément lieu à l'époque la plus florissante de la fabrication des vases, par quel abus de l'hypothèse a-t-on pu songer à en faire le point de départ d'une fabrication immense, qui non-seulement aurait suffi aux besoins locaux, mais encore aurait alimenté dans de fortes proportions le commerce extérieur? Sans doute la nécropole de Nola a fourni un grand nombre de vases; mais c'est déjà un problème assez difficile à résoudre que la présence, dans une ville peu importante, d'autant de beaux monuments céramiques, sans qu'on y ajoute la suppo-

(1) *L. cit.* p. 101.
(2) *Ann. de l'Inst. arch.* VII, p. 173.
(3) *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 91 et suiv.
(4) *Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 40 et suiv.

sition d'un développement d'industrie auquel peu de cités antiques, avant Alexandre, auraient été capables de suffire.

Ce n'est pas le même argument qui nous servira à détruire la plus développée des explications qui ont surgi dans cette discussion. Il est vivement à regretter que l'auteur du seul ouvrage spécial dans lequel, depuis Lanzi, on se soit proposé la solution du problème de l'origine des vases peints, ait précisément tenu le moins de compte des travaux de ses devanciers. Nous voulons parler de l'ouvrage dans lequel M. Kramer (1), tout en déniant la valeur des observations présentées par des antiquaires aussi exercés que M. Gerhard et M. le duc de Luynes (2), adopta sans hésitation la conjecture avancée par K. O. Müller, et proposa la fabrique d'Athènes (3) pour origine unique ou presque unique des vases découverts, non-seulement dans l'Étrurie, mais encore dans la Grande Grèce et dans la Sicile, non-seulement des vases panathénaïques, mais encore de tous les vases sans distinction : de façon que le monde de l'antiquité, dans les ve et vi^e^ siècles avant notre ère, n'aurait été qu'un marché ouvert à l'industrie céramique des Athéniens, armant sans doute, pour cet objet, des flottes entières, et imposant ses produits, à peu près comme l'Angleterre impose ses tissus de coton à une notable portion du globe. Il était réservé à M. Kramer de rendre évidente, par ses arguments mêmes, l'exagération du système exclusif de l'importation.

VI. Systèmes de MM. Gerhard, Welcker, le duc de Luynes et le nôtre

Entre des opinions comme celles du prince de Canino, d'Amati et de M. Millingen, d'une part ; de MM. Raoul-Rochette, Bunsen et Kramer, de l'autre, on devait s'attendre à voir surgir des hypothèses intermédiaires, plus appropriées aux nombreuses conditions du problème, et, par conséquent, destinées à satisfaire davantage les esprits qui tiennent compte de tous les côtés d'une question. C'est ainsi que se produisit, sous diverses formes et avec des modifications peu importantes au fond, le système suivant lequel il aurait existé à Vulci, comme en d'autres villes, non helléniques d'origine, de l'Étrurie et du reste de l'Italie, des fabriques locales exploitées par des Grecs, et soumises à l'influence directe et incessante des grands centres de la civilisation nouvelle, surtout à l'influence d'Athènes, la reine de cette civilisation. A la tête des défenseurs de cette opinion se plaça M. Édouard Gerhard (4), fort d'une étude approfondie et persé-

(1) *Uber den Styl und die Herkunft der bemahlten griechischen Thongefässe*, Berlin, 1837. M. Secondiano Campanari a publié dans le tom. VII, pag. 1 et suivantes, des *Atti della pont. Accademia Romana di Archeologia*, un Mémoire intéressant sur l'origine des vases peints.

(2) Dans son article sur la fabrication des vases peints, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 138 et suiv

(3) *L. cit.* S. 194 folg.

(4) Dans plusieurs endroits du *Bull. de l'Inst*

vérante, tant des monuments trouvés à Vulci que de ceux qu'on découvre dans la Grande Grèce, dans la Sicile et dans la Grèce proprement dite. Le témoignage si imposant, et on pourrait le dire, prépondérant à beaucoup d'égards de ce courageux antiquaire, se montre à nos yeux corroboré par celui de M. Welcker (1), un des hommes qui ont le mieux associé les études littéraires aux travaux archéologiques, et par celui de M. le duc de Luynes (2), qui, indépendamment de son goût et de sa sagacité comme antiquaire, a fait l'application à l'étude des vases peints, de connaissances chimiques étendues et d'expériences industrielles d'une grande précision, privilége que cet illustre ami des arts possède à l'exclusion de tous les archéologues de notre temps. Enfin, s'il est permis de nous citer nous-mêmes après de si hautes autorités, nous n'avons jamais hésité, pour notre part, à admettre l'existence de la fabrique locale de Vulci (3), et l'expérience que nous avons acquise depuis nos premiers travaux n'a fait que nous confirmer dans notre conviction.

Ce n'est pas tout, il est vrai, que de proclamer comme un fait incontestable la fabrication de vases peints absolument grecs, pour le procédé, les sujets, le style et la langue, dans des villes dont pas un souvenir hellénique n'est d'ailleurs parvenu jusqu'à nous; on n'aurait atteint qu'imparfaitement le but que la science doit se proposer, si l'on n'avait expliqué en même temps, d'une manière satisfaisante, l'établissement des artistes grecs dans les villes de l'Étrurie. Sous ce dernier rapport, les antiquaires dont nous partageons la manière de voir, ne nous semblent pas avoir atteint le but de leurs efforts : les uns ont évité de s'expliquer sur un point aussi délicat; les autres ont soulevé, par leurs explications, des objections très-fondées. Ainsi, M. Gerhard (4) a supposé qu'il avait existé à Vulci une *isopolitie*, c'est-à-dire une égalité de droits politiques entre les Étrusques, maîtres de la contrée, et une colonie d'artistes grecs établis au milieu d'eux. M. Welcker (5) a voulu de son côté qu'on reconnût à Vulci

arch. années 1829, p. 1 et suiv. p. 49 et suiv. p. 116 et suiv. p. 141 et suiv.; 1830, p. 1 et suiv.; 1831, p. 88 et suiv. p. 161 et suiv. p. 193 et suiv.; 1832, p. 74 et suiv.; et surtout dans son *Rapporto volcente*, imprimé dans le 3e vol. des *Ann. de l'Inst. arch.; Berlin's ant. Bildwerke; Ann. de l'Inst. arch.* VII, p. 173; *Ann.* IX, p. 134 et suiv. Cf. l'ouvrage récent de cet archéologue, intitulé : *Auserlesene griechische Vasenbilder.*

(1) *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. I, 1833, S. 301-346.

(2) *Ann. de l'Inst. arch.* IV, p. 138 et suiv.; V, p. 237 et suiv.

(3) Voyez *Cat. étrusque*, Avertissement.

(4) *Rapp. volc.* n. 966; *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 78 et 90.

(5) *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. I, 1833, S. 341.

l'existence d'une *corporation* (*geschlossene Gilde*) d'artistes d'origine athénienne et que l'on considérât ces artistes comme autant de *métèques toscans*. La faiblesse de ces hypothèses, qui ne s'appuient sur aucune analogie ni même sur aucune vraisemblance, a été justement relevée par les adversaires de la fabrique locale; mais ce n'est pas la première fois qu'en histoire on a eu la conscience d'un fait sans pouvoir en expliquer les causes, et nous ne serions pas plus heureux que MM. Gerhard et Welcker dans l'appréciation de la plus haute difficulté que puisse présenter ce problème, qu'on ne devrait pas se croire en droit de se refuser à admettre le témoignage matériel des monuments eux-mêmes.

VII. Bases de notre travail.

Nous ne reprenons pas l'étude de cette question avec une entière confiance; nous savons d'avance l'inévitable inconvénient attaché à des travaux auxquels manque la base essentielle des témoignages littéraires; ç'aurait été, ce nous semble, une vaine tentative que de chercher à découvrir des textes qui auraient échappé à l'attention de nos devanciers; leur érudition si exercée nous est un sûr garant que l'antiquité aurait cessé pour eux d'être muette, si ce miracle eût été possible. Il y a même quelque danger à trop pressurer les phrases, dans l'espoir d'arriver à un résultat, et c'est encore là un des reproches que nous devons, entre beaucoup d'autres, adresser à M. Kramer, lequel a voulu monopoliser, pour ainsi dire, au profit de la *céramographie*, ou de la poterie peinte, des textes qui se rapportent évidemment à la *céramique*, ou à la poterie en général. Privés donc d'avance du secours de nouvelles autorités, quelle voie pouvons-nous suivre? Quelque effort que nous fassions pour arriver à des conclusions précises, nous sommes forcés de recourir à un emploi très-large de l'hypothèse; mais qu'on ne nous condamne pas d'après ce seul aveu! L'hypothèse est utile, nous ajouterons même qu'elle est nécessaire, pourvu qu'on n'ait rien de mieux à mettre à la place, et qu'on ne s'enivre pas surtout de sa propre supposition, au point de la juger équivalente à la vérité démontrée. L'hypothèse bien conduite, c'est-à-dire maniée avec un heureux mélange de vigueur et de prudence, a pour arme principale l'induction. Celle-ci, quand elle procède en faisant abstraction complète des différences que le temps et l'espace introduisent dans les choses de ce monde, est elle-même une force trompeuse; mais le procédé de l'assimilation n'est vraiment périlleux que quand il porte sur des faits isolés; en histoire (qu'on nous permette cette métaphore), on ne gagne rien à rapprocher deux fils l'un de l'autre; il faut avoir deux écheveaux dans la main; il faut que non-seulement chaque couleur prise abstractivement, mais encore les

groupes de couleurs se ressemblent et se répètent, pour qu'on ose attacher un prix réel au résultat de la comparaison.

CHAPITRE II.

DE LA PROVENANCE DES VASES PEINTS.

I. Universalité de la céramographie chez les Grecs.

Si nous voulons connaître la véritable origine des vases peints, nous devons d'abord nous enquérir de leur patrie actuelle, c'est-à-dire que nous devons faire le recensement des lieux dans lesquels on en a découvert jusqu'à ce jour. A vrai dire, l'établissement de cette nomenclature a perdu une partie de son importance, depuis que la présence des vases peints dans *tous* les pays où l'hellénisme avait pénétré avant les conquêtes d'Alexandre le Grand, a paru s'élever à la puissance d'un fait général et incontestable. Nous sommes bien loin, en effet, du temps où la découverte de quelques vases dans les nécropoles de l'Étrurie induisait à bâtir en toute hâte des systèmes, au gré desquels la céramographie aurait été considérée comme un art exclusivement étrusque. L'Italie, prise dans son ensemble, ne peut plus prétendre à un tel monopole; la Sicile le lui a depuis longtemps disputé. On a pu croire aussi que le développement de cet art avait appartenu aux colonies occidentales de la Grèce; mais les vases découverts à Athènes et à Corinthe sont venus troubler cette confiance de l'Italie et de la Sicile. Aujourd'hui le champ de l'exploration s'est encore étendu; on a rappelé la découverte déjà ancienne de vases peints dans les nécropoles de la Cyrénaïque (1), et le Musée de Saint-Pétersbourg s'est récemment enrichi de monuments céramographiques découverts dans la Crimée (2), sur le sol des anciennes colonies grecques du Pont-Euxin, et exécutés d'après des procédés analogues à ceux qu'on employait en Grèce et en Italie. Dans l'Archipel, les vases de Théra (3) et de Mélos (4) sont aujourd'hui aussi connus que ceux d'Agrigente et de Géla dans la Sicile; et si

(1) M. Raoul-Rochette a cité (*Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 287, note 2) un vase panathénaïque, dont l'inscription : ΑΓΑΣΙΑΣ ΑΡΧΟΝ ΤΟΝ ΑΘΕ-ΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, a été publiée par M Boeckh (*Corpus Inscr. gr.* t. II, p. 70, n° 2035). Ce vase a été décrit dans le voyage de Paul Lucas, t. II, p. 84 et suiv. éd. d'Amsterdam, 1714. Il appartenait alors à M. Lemaire, consul de France à Tripoli, et avait été découvert dans un tombeau de Cyrène. Plusieurs vases peints trouvés dans les environs de Tripoli, et rapportés par M. Kocq van Breugel, sont conservés au Musée d'antiquités de Leyde.

(2) *Ann. de l'Inst. arch.* XII, p. 5 et suiv.; *Bull. de l'Inst. arch.* 1837, p. 47; *Bull.* 1841, p. 108 et suiv. Un des vases trouvés à Kertsch porte l'inscription, ΞΕΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ ΑΘΗΝ. *Ibid.* p. 109. Voyez aussi l'Atlas du *Voyage autour du Caucase*, par M. Dubois de Montpéreux, V^{e} *classe*.

(3) Gerhard, *Ann. de l'Inst. arch.* IX, p. 134.

(4) Wolff, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 126.

le sol de l'Asie Mineure (1) n'a pas encore produit, au moins à notre connaissance, beaucoup de monuments de la même nature, on peut raisonnablement attribuer cette lacune à la rareté des fouilles et à la pénurie des renseignements. Nous pouvons donc l'affirmer aujourd'hui sans crainte d'être démentis, la céramographie est une branche de l'art essentiellement grecque, et qui doit se retrouver dans tous les pays où la civilisation grecque a pris racine. Si nous limitons néanmoins cette énonciation aux contrées qui s'étaient imprégnées de l'hellénisme avant les conquêtes d'Alexandre, c'est à cause de l'état de discrédit dans lequel étaient tombés presque universellement les produits de l'art céramique à l'époque du conquérant macédonien. Les nouveaux courants de l'hellénisme qui débordèrent à sa suite sur l'Asie et l'Afrique n'y portèrent que les goûts et les procédés alors en faveur. Quant aux causes qui amenèrent le discrédit que nous venons d'indiquer, elles seront ultérieurement l'objet d'un examen spécial.

II. Causes de l'inégalité qui existe dans les provenances

Il est pourtant une considération qui nous empêche de négliger le détail des faits de provenance. Si l'on convient que la production des vases peints est un fait caractéristique de la civilisation grecque tout entière, on n'en est que plus frappé de l'inégalité qui existe dans la répartition des richesses céramographiques. Sans doute, cette inégalité doit être attribuée en grande partie au hasard des découvertes; bien des dépôts ont échappé, cela est certain, à l'avidité des explorateurs; le seul fait de l'apparition récente, dans une nécropole, d'une masse aussi prodigieuse de vases peints dont rien n'avait jusque-là révélé l'importance, nous avertit de la circonspection que nous devons mettre à affirmer qu'il n'existe pas de vases grecs dans telle ou telle localité. Toutefois, il est bien des terroirs fouillés depuis longtemps, féconds en monuments d'autre nature, et qui n'ont rien donné en fait de vases peints. L'absence complète des objets de cette dernière catégorie n'est pas un fait qui se renouvelle fréquemment, mais il n'en est pas de même de la pénurie, par comparaison avec les cités antiques qui produisent de tels monuments en abondance. Il existe à cet égard des différences importantes à constater. Et en effet, de ce que, dans une nécropole, on ne trouve que des vases isolés, il est permis de conclure que la présence de ces objets était le résultat de l'importation, par conséquent de révoquer en doute l'existence d'une fabrique locale. On a remarqué aussi que, là même où les vases peints se trouvaient en nombre, comme

(1) Voyez de Witte, *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 169, où sont décrits deux vases trouvés dans l'Ionie. Déjà, Choiseuil-Gouffier (*Voyage pittoresque de la Grèce,* tom. II, pl. 60), avait publié les vases grecs d'ancien style, découverts dans le tumulus de la plaine de Troie, connu sous le nom de Tombeau d'Achille.

à Athènes ou dans la nécropole d'Agrigente, la masse de ces produits, eu égard à l'antique importance des villes qui les fournissent, était beaucoup moins considérable que dans des localités d'un rang évidemment inférieur, telles que Vulci, Nola ou Canusium. On peut légitimement conclure de ce contraste que, dans les villes opulentes et très-cultivées, comme Agrigente ou Athènes, d'autres branches de l'art, entrant en concurrence avec la céramographie, en avaient entravé le développement, tandis que les villes de moindre rang, privées des matières premières qui leur auraient permis de se livrer aux autres applications des arts plastiques, et pourvues par contre d'une abondance d'argile propre à la confection des vases peints, se seront livrées avec ardeur à celui de tous les arts qu'on peut, à bon droit, considérer comme le moins dispendieux. Dans cette hypothèse, l'inégalité de répartition que nous signalions tout à l'heure s'explique d'une manière très-naturelle. Il n'en est pas de même si l'on embrasse le système d'une fabrication unique, imposant ses produits au monde grec tout entier; pour rendre compte des lacunes évidentes qui existent dans les tombeaux fouillés par les modernes, il faut alors supposer que les Grecs des différentes contrées n'auront pas eu tous la même prédilection pour les vases peints: conclusion tout à fait arbitraire, et qui ne peut reposer sur aucune base solide.

On a essayé de rattacher à un autre motif encore l'inégalité qui existe dans la répartition des vases peints. D'habiles observateurs ont remarqué que les produits céramographiques abondaient là où la nature du sol s'était prêtée au creusement d'excavations souterraines en forme de grottes ou de galeries, tandis que là où la terre avait été trop molle, comme à Métaponte, ou la roche trop friable, comme à Marseille, l'étendue des sépultures ayant été nécessairement restreinte, on n'avait point eu de place pour y déposer des vases peints, ou on n'en avait introduit qu'un très-petit nombre et d'une dimension médiocre (1). Nous sommes loin de contester la justesse et l'importance de ces observations; nous ne voulons pas non plus leur attribuer une valeur exagérée. La proportion du nombre des vases peints que l'on découvre est en rapport avec la grandeur et la richesse des sépultures; or, pour que cette dernière circonstance se produise, ce n'est pas assez que la nature du sol y soit propice, il faut, avant tout, que la constitution politique du pays ait introduit une grande inégalité de conditions, et concentré les richesses dans un petit nombre de familles. En combinant ces diverses causes, on arrive régulièrement à des conclusions d'une extrême probabilité.

(1) Gerhard, *Ann. de l'Inst. arch.* VII, p. 29 et suiv. Dans certains endroits les vases ne servaient qu'à renfermer les cendres; dans d'autres localités où existait l'usage d'ensevelir les corps, les vases étaient destinés à la décoration des chambres sépulcrales.

Avec le système exclusif de l'importation, au contraire, on est réduit à dire que l'aristocratie étrusque aimait les vases, ou que les rois de Syracuse ne les aimaient pas, proposition tout aussi arbitraire que celle dont nous avons relevé plus haut l'inconsistance.

III. Vases peints découverts ailleurs qu'en Sicile et en Italie

Nous partons donc de cette première supposition, que là où les vases peints se trouvent en très-petit nombre, il est probable qu'originairement on les avait importés dans le pays, et là, au contraire, où on les découvre en grande abondance, cette abondance ne s'explique que par l'existence d'une fabrique locale. Ce système, tout en faisant prédominer le fait de la multiplication des fabriques, laisse encore, comme on le voit, une assez belle part à celui de l'importation. Dans ce point de vue, nous ne saurions être astreints à énumérer minutieusement toutes les localités dans lesquelles des vases ont été découverts; une telle nomenclature aurait même l'inconvénient de surcharger l'attention, et d'empêcher l'esprit de s'attacher aux données essentielles du problème. Nous n'insisterons donc ici que sur l'énonciation des localités où la découverte d'un grand nombre de vases peints porte à présumer qu'un centre de fabrication a autrefois existé.

Sur le continent de la Grèce, il faut citer d'abord Athènes (1), qui, sans avoir fourni jusqu'à présent des monuments céramographiques aussi importants pour le nombre et la dimension que ceux de l'Italie et de la Sicile, n'en a pas moins été le siége d'une fabrication sur l'originalité de laquelle il n'existe de doutes dans l'esprit d'aucun antiquaire. A Égine (2), on a aussi trouvé, surtout à l'époque où le séjour du gouvernement provisoire de la Grèce y avait fait affluer la population, un assez grand nombre de vases peints. On cite avec quelque confiance la fabrique de Corinthe, non à cause de la quantité des monuments qu'on y a découverts, mais parce que la publication d'un vase trouvé à Corinthe, d'une très-ancienne époque, et chargé d'inscriptions doriques (3), ne permet pas de supposer qu'un tel vase ait été exécuté à Athènes. Il semble

(1) On peut voir, sur les vases découverts à Athènes, Millingen, *Ancient uned. monum.* p. 1; Stackelberg, *die Gräber der Hellenen;* Panofka, *Cabinet Pourtalès;* Creuzer, *Ein alt athenisches Gefäss*, Lips. und Darm. 1832; Gerhard, *Ann. de l'Inst. arch.* IX, p. 135; Bröndsted, *Mémoire sur les Vases panathénaïques.*

(2) Voyez Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 118; Wagner, *Bericht über die Æginetischen Bildwerke*, S. 80; Wolff, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 122; Gerhard, *Bull.* 1830, p. 129; Ross, *Bull.* 1841, p. 85 et suiv.

(3) Dodwell, *Classical tour through Greece*, t. II, p. 197. Ce vase est aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Cf. d'Agincourt, *Fragm. de terre cuite*, pl. XXXVI; Inghirami, *Mon etruschi*, ser. V, tav. LVIII e LIX; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des Vases peints*, pl. LVI.

d'ailleurs que les anciens (1) aient parlé des vases peints de la fabrique de Corinthe, et le Corinthien Démarate, arrivant avec le peintre *Eugrammus* dans l'Étrurie, où il est certain que les vases peints ont été connus de très-bonne heure, donne encore à l'hypothèse d'une fabrique corinthienne une vraisemblance qui approche de la certitude.

Voici tout ce qu'on peut citer d'important sur la Grèce continentale. Jusqu'ici ni la Phocide, ni la Béotie, ni le Péloponèse, à l'exception de Corinthe (2), ne paraissent s'être livrés avec activité à la fabrication des vases (3). Nous tâcherons d'apprécier plus tard les causes de ces lacunes, qui probablement ne seront jamais toutes remplies.

Dans l'Archipel, il faut citer comme féconds en vases peints les tombeaux de Mélos, et surtout ceux de Théra. Ces îles, il est vrai, peuvent avoir servi d'entrepôt au commerce des vases; mais comme un grand nombre de ceux qu'on y découvre sont traités dans un goût différent de celui qui distingue les poteries d'Athènes et de Corinthe, ce ne sont pas, dans tous les cas, les produits de ces métropoles qui ont dû être entreposés à Mélos et à Théra.

Ce n'est que dans ces derniers temps (4) qu'on a signalé l'existence de vases peints dans la nécropole de l'antique Panticapée; ceux de ces monuments qui ont été récemment publiés dans l'atlas du voyage de M. Dubois de Montpéreux, tout en montrant la trace évidente de l'art, des idées et du goût athéniens, offrent des particularités qui, selon nous, doivent faire conclure à l'existence d'une fabrique locale : cette donnée d'ailleurs n'a rien que de vraisemblable dans un pays fort éloigné sans doute du centre de la Grèce, mais où nous savons que les colons athéniens avaient porté à un haut degré de perfection la fabrication des monnaies et des bijoux (5).

(1) Suet. *in August.* 70, et *in Tiber.* 34; Plin. *H. N.*, XXXIV, 2, 3.

(2) Il est certain pourtant que, dans plusieurs endroits, on trouve des fragments de poteries peintes. De tels fragments se rencontrent sur le sol de *Mycènes* et sur celui de *Delphes*. Cf. Ross, *Morgenblatt*, 1835, S. 698; de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.* XIII, p. 10.

(3) M. Gerhard (*Ann. de l'Inst. arch.* IX, p. 139) cite, parmi quelques vases trouvés dans le nord de la Grèce, un petit vase (*lagynus*) d'une pâte très-fine, qui, de la collection de M. Saint-Sauveur, a passé dans celle de M. Prosper Dupré, à Paris. On voit, sur ce charmant petit vase, une tête en bas-relief qui représente une divinité barbue et coiffée d'une mitre phrygienne garnie d'ailes.

(4) *Bull. de l'Inst. arch.* 1837, p. 47; *Bull.* 1840, p. 108 et suiv.; *Ann. de l'Inst. arch.* XII, p. 5 et suiv.

(5) Il existe des bijoux trouvés à Panticapée au Cabinet des Médailles. Voy. Raoul-Rochette, *Journal des Savants*, janv. 1832; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* IV, p. 187 et suiv. Mais les plus magnifiques sont ceux du Musée de Saint-Pétersbourg, dont le gouvernement russe

Quant aux vases de la Cyrénaïque, indépendamment du témoignage de Paul Lucas, que nous avons cité plus haut (1), ceux qu'on conserve au Musée de Leyde offrent des ressemblances tant pour le style que pour la fabrication avec les vases attiques et les vases de Nola; il y en a d'autres qui ont beaucoup d'analogie avec la poterie de Mélos, et surtout avec les vases grossièrement peints qu'on rencontre dans cette île (2).

IV. Vases peints découverts en Sicile.

Si, par l'effet de la dépopulation et de la barbarie, les dépôts qui doivent exister dans le nord de la Grèce et sur le continent asiatique ont jusqu'à présent échappé à l'œil de la science, on peut croire que des contrées, comme l'Italie et la Sicile, liées depuis si longtemps au progrès de la civilisation, et explorées surtout depuis trente ans par une spéculation active, doivent à peu près nous avoir fait connaître tous les gisements de quelque importance qu'elles renferment. En Sicile, la côte méridionale a été jusqu'à présent la plus productive; les richesses fournies par Agrigente ont surtout excité l'attention; on a découvert de fort beaux vases en assez grand nombre à Géla et à Camarina. A l'est et au sud de Syracuse, les nécropoles des Léontins, et même de la ville peu importante d'Acræ, ont été plus fécondes que celles de Syracuse elle-même, circonstance qu'on peut attribuer en grande partie à la destruction anticipée de la plupart des tombeaux de cette grande métropole. La côte nord et ouest, et généralement les pays occupés de bonne heure par les Carthaginois, ne paraissent pas appelés à jouer un rôle important dans l'histoire de la céramographie. Les collections de Palerme (3), du moins à ce que nous pensons, ne se sont pas alimentées à des sources très-voisines; on y a même transporté, comme à Catane, des vases découverts en Italie. Somme toute, la contribution de la Sicile à l'ensemble des richesses céramographiques, quoique plus considérable jusqu'à présent que celle de la Grèce, est loin de pouvoir se comparer à l'apport de l'Italie.

V. Vases peints découverts en Italie.

Dans cette dernière contrée, il faut distinguer trois groupes principaux, dont chacun se divise en plusieurs branches différentes. Le midi de la Péninsule,

prépare la publication. M. Dubois de Montpéreux a donné quelques-uns de ces derniers bijoux dans son atlas, V[e] *classe*.

(1) *Supra*, p. xix, note 1.

(2) On remarque, parmi les vases du Musée de Leyde trouvés dans la Cyrénaïque, un petit vase noir avec une tête de Jupiter Ammon en relief, vue de profil. Le choix de ce type, national à Cyrène, semblerait indiquer une fabrique locale. — D'autres vases ont été trouvés dans l'île de Malte. De Witte, *Bull. de l'Inst. arch.* 1842, p. 43.

(3) M. le duc de Serradifalco (*Bull. de l'Inst. arch.* 1834, p. 212), a donné la description de quelques vases trouvés aux environs de Palerme.

désigné sous le nom de Grande Grèce, comprend les villes grecques de la côte, et les pays de l'intérieur des terres, où la civilisation hellénique n'a jamais pénétré qu'imparfaitement. Jusqu'ici Locres (1) et Tarente (2) peuvent être considérées comme les points où la céramographie s'est d'abord fixée, et a de là étendu son influence sur les populations à demi barbares de l'intérieur, principalement sur celles de l'Apulie et de la Lucanie. Les deux villes que nous venons de citer, toutefois, se distinguent plus par la qualité que par le nombre des produits. Il n'en est pas de même des vases presque innombrables qui, depuis cinquante ans, ont afflué à Naples des parties orientale et méridionale du royaume, et qu'on découvre principalement dans la région montueuse de la Basilicate et dans les cantons méditerranés de la Pouille. Les nécropoles de Canusium, aujourd'hui *Canosa*, et de Rubi, la *Ruvo* des modernes, figurent en première ligne dans cette abondante production (3).

La distinction qui vient d'être établie entre le littoral et l'intérieur des terres, entre les Grecs purs et la population hellénisée, se retrouve en Campanie, mais avec des couleurs moins tranchées. Sur la côte, nous avons le tribut, malheureusement trop restreint, des sépultures de Cumes (4), dans lesquelles figurent des vases qui, d'après leur style, paraissent avoir été exécutés postérieurement à la prise de cette ville par les Samnites. On serait donc tenté de conclure de la présence de ces vases, que la destruction de Cumes n'avait pas été complète, et que les rares habitants qui occupaient ses ruines, avaient conservé leur hellénisme sous le joug de la servitude étrangère. Pæstum (5) et Sorrente (6) n'ont pas été tout à fait stériles. Un centre beaucoup plus important de découvertes en ce genre, est la nécropole de Nola. Si Nola fut jamais complétement une ville grecque (ce dont on peut douter (7)), il est certain qu'elle

(1) Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 167.

(2) Idem. *Ibid.* p. 171.

(3) On peut voir sur les diverses localités de la Grande Grèce où l'on trouve des vases, Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 161 et suiv.; *Berlin's ant. Bildwerke*, S. 138 folg. En Apulie on signale les localités de *Ruvo*, *Bari*, *Ceglie*, *Arpi*, *Bitordi*, *Conversano*; en Lucanie, *Anzi*, *Canosa*, *S. Arcangelo*, *Calvello*, *Pomarico*, *Armento*; en Campanie, *Capoue*, *Naples*, *S. Agata de' Goti*, *Avella*, *Cumes*, *Sorrente*, *Telese*, *Atella*; en Calabre, *Montelione*, etc.

(4) Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 164; Schulz, *Bull.* 1842, p. 8.

(5) Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 163. On cite, parmi les vases trouvés à Pæstum, deux vases avec le nom d'*Astéas*, Cadmus tuant le dragon et Hercule au jardin des Hespérides. Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 353, n° 60 und S. 308, n° 404.

(6) Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 164; Schulz, *Bull.* 1842, p. 10.

(7) Voyez G. Kramer, *über den Styl und die Herkunft der bemahlten griechischen Thongefässe*, S. 147, folg.

perdit de bonne heure ce caractère : la population qui y était foncièrement osque ou opique, subit d'abord la domination des Étrusques, puis passa sous le joug des Samnites ; or, c'est précisément aux époques où nous sommes certains que les Étrusques et les Samnites étaient maîtres de Nola, que répond l'immense majorité des vases qu'on a découverts dans les tombeaux de cette ville. Tout le monde connaît d'ailleurs la finesse et la grâce exquise des produits céramographiques de Nola ; si ceux d'Agrigente l'emportent par un certain caractère grandiose, les vases de Nola ne le cèdent qu'à ceux d'Athènes, moins soignés peut-être, mais ornés par des mains plus sûres, et remarquables par un jet plus spontané. Le reste de la Campanie est loin d'offrir des productions supérieures, comme celles de Cumes et de Nola. A mesure qu'on monte vers les gorges du Samnium, à Capoue, à Avella, à Sant' Agata de' Goti, le goût s'affaiblit et dégénère graduellement en une pompe mêlée de rudesse. Si les vases de ces dernières localités conservent en général quelque avantage sur ceux de Canosa et de Ruvo, cette prééminence tient sans doute à l'ancienneté comparativement plus grande de la fabrique : les villes du revers de la Campanie tombèrent avec la ligue du Samnium, vers la fin du troisième siècle avant notre ère, tandis que la Lucanie et le Bruttium maintinrent encore leur prospérité jusqu'au temps de la Guerre sociale.

Au nord de Rome, nous trouvons encore les vases peints en aussi grande abondance qu'au midi. Depuis Clusium jusqu'à Véies (1), et jusqu'aux portes de Rome (2), il est peu de nécropoles étrusques qui n'en aient fourni des échantillons précieux : mais les deux points qui méritent le plus de fixer l'attention, sont Tarquinies et Vulci. Les vases de la première de ces villes étaient depuis longtemps connus : ceux de Vulci n'ont paru qu'il y a peu d'années ; mais on en sait le nombre et l'importance. Nous avons déjà trop souvent parlé de ces vases et nous y reviendrons trop de fois encore, pour qu'il soit nécessaire d'insister ici sur cette prodigieuse découverte. Disons seulement que les vases de Tarquinies comparés à ceux de Vulci, paraissent être en général d'une plus ancienne fabrique.

Pour compléter cet aperçu des principaux centres de la céramographie italienne, il nous suffira de mentionner les vases, ou plutôt les fragments de vases

(1) *Bull. de l'Inst. arch.* 1838, p. 112 ; 1841, p. 18.

(2) Winckelmann (*Cat. des Pierres gravées de Stosch*, p. 215) signale deux vases peints avec des inscriptions étrusques trouvés de son temps sur le mont Aventin. Cf. Lanzi, *de' Vasi antichi dipinti*, p. 42.

qu'on a découverts dans les ruines d'Hadria, non loin de l'embouchure de l'Éridan (1). Ces fragments, d'un beau style et d'une grande époque, attestent que les rapports des Grecs avec cette partie de l'Italie septentrionale ont été plus intimes qu'on ne l'avait cru jusqu'ici. Mais quant à considérer Hadria comme un entrepôt de vases grecs avant qu'on les fît passer en Étrurie, à travers les Apennins, c'est là une pensée qui, dans l'hypothèse même de l'importation absolue, ne saurait soutenir un seul instant l'examen.

CHAPITRE III.

PREUVES DE L'ORIGINE DES VASES PEINTS TIRÉES DE LA NUMISMATIQUE.

I. Rapports de la numismatique avec la céramographie.

Après avoir ainsi mesuré le terrain, et marqué les principaux points de repère, il nous semble que le passage de la question de provenance à celle d'origine, n'offre plus de sérieuses difficultés. Voyons s'il en est de même du système dans lequel l'Étrurie, et même l'Italie, et même la Sicile, n'auraient connu les vases peints que comme des produits étrangers qui leur seraient parvenus par la voie du commerce. L'opinion qui refuse des peintres de vases, même à la Sicile, même à la Grande Grèce, n'a pour elle l'appui d'aucun des savants dont le nom fait autorité en archéologie : mais quand bien même on restreindrait à l'Étrurie, et aux villes de la haute Campanie, l'hypothèse de l'importation, une telle donnée ne serait pas plus facile à établir. Si l'on n'avait jamais trouvé en Étrurie que des monuments isolés, ou en petit nombre, la cause de l'importation pourrait se maintenir avec avantage : mais les masses immenses de Vulci supposent un commerce très-étendu, des moyens de transport tout à fait hors de ligne; et c'est ici que l'existence d'un tel état de choses dans l'antiquité soulève des difficultés, selon nous, insurmontables.

Nous croyons que pour se faire une juste idée des barrières qui, aux époques de la fabrication des vases, séparaient les peuples de l'Italie, soit entre eux; soit d'avec les nations étrangères, il faut recourir à un moyen de comparaison jusqu'ici trop négligé dans l'étude de cette question, et qui doit néanmoins fournir les lumières les plus abondantes et les plus sûres. Nous voulons parler des monuments numismatiques qui, comme les vases, portent à différents degrés la

(1) Gerhard, *Bull. de l'Inst. arch.* 1832, p. 90; Welcker, *Bull.* 1834, p. 134 et suiv. Cf. Raoul Rochette, *Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 293. Gori (*Museum etruscum*, tom. II, tab. CLXXXVIII), avait déjà publié un vase trouvé à Hadria.

marque de l'influence hellénique, et qui offrent de plus l'avantage de pouvoir être rattachés à des époques fixes ou très-approximatives. Sans doute, on peut s'étonner que jusqu'à ce jour, aucun des savants distingués qui ont entrepris de déterminer l'origine des vases, n'ait tenté de faire concourir à ce but les arguments numismatiques : mais la surprise cesse, ou plutôt change d'objet en voyant que la classification chronologique des monnaies de l'Italie, qui doit servir de base à celle des monuments céramographiques, n'a pas encore été tentée dans son ensemble (1). Si donc nous voulons faire usage des preuves numismatiques dans le but que nous venons d'indiquer, il nous faut d'abord, dans des considérations rapides, suppléer à ce défaut d'une classification chronologique, sans laquelle la loi de comparaison que nous voulons établir serait entièrement dépourvue de solidité.

II. Origine de l'as romain. Epoque présumée de l'introduction de cette monnaie

La numismatique de l'Italie ancienne se partage en deux systèmes bien distincts : celui qui a pour base l'as de bronze et ses divisions, et celui qui a pour point de départ la drachme d'argent, ses fractions et ses multiples. Le système de la drachme est incontestablement d'origine grecque ; tout nous porte à croire que celui de l'as a été romain dans son principe. Nul doute aussi que la drachme grecque importée en Italie, n'y ait paru beaucoup plus anciennement que l'as, dont la péninsule ausonienne est la patrie. Une tradition fort incertaine fait remonter l'as romain jusqu'à Servius Tullius, 530 ans avant J. C. (2) : mais nous possédons des monnaies incuses de Siris (3), ville renversée trente ans plus tôt, et qui ne se releva jamais de ses ruines. La destruction de Sybaris ne fut que de très-peu d'années postérieure au règne de Servius Tullius, et nous avons un grand nombre de monnaies également incuses de Sybaris, frappées pendant la prospérité de cette ville, par conséquent, assez longtemps avant Servius. Ainsi donc il suffit du plus simple rapprochement pour faire considérer la présence de la drachme grecque sur le sol de l'Italie, avant la plus ancienne émission des as, comme un fait rigoureusement démontré.

Mais si l'on examine de plus près cette question jusqu'ici si vainement controversée, on s'aperçoit qu'un grand intervalle a dû séparer l'apparition de la monnaie grecque en Italie, de la fabrication des as lenticulaires les plus pesants,

(1) M. Millingen, dans son dernier ouvrage (*Considérations sur la Numismatique de l'ancienne Italie*), a fait cependant, dans ce genre, quelques tentatives heureuses, et dont nous avons profité.

(2) Plin. *H. N.* XXXIII, 13. Cf. Eckhel, *D. N.* V, p. 2.

(3) Millingen, *Considérations sur la Numismatique de l'ancienne Italie*, p. 36.

et par conséquent, les plus anciens que nous possédions. D'abord, aucun des as jusqu'ici découverts n'a le poids que le témoignage des anciens assigne à celles de ces monnaies qui ont été frappées les premières, et qu'indique même le nom qu'elles portent : car *as* est, en latin, synonyme de *libra*. Cette différence indique qu'un laps de temps a dû s'écouler entre l'émission des as d'une livre et celle des pièces les plus lourdes que nous possédions. La forme lenticulaire de ces as a elle-même quelque chose de suspect : elle n'est ni commode, ni appropriée à des lingots d'une aussi forte dimension. En l'absence de monuments positifs, et si nous tirons un argument de l'existence de certaines pièces en forme de tuiles, dont nous parlerons tout à l'heure, il est permis de présumer que les premiers signes monétaires des Romains ont été empreints sur des lingots de figure quadrilatère : cette forme en effet était seule appropriée au *tassement* des espèces, et ce tassement était nécessaire, soit pour le transport, soit pour le dépôt dans l'*ærarium* de l'État. Nous venons de citer les pièces en forme de tuiles, d'un poids supérieur à celui des as ordinaires, et qui existent dans plusieurs collections de l'Europe. En examinant les figures empreintes sur ces pièces, le *bœuf*, les *poulets sacrés*, tout œil un peu exercé reconnaîtra aussitôt une exécution qui n'a pu avoir lieu qu'à une époque florissante de l'art. Ce n'est pas seulement parce que la forme et le mouvement des animaux y sont accentués dans le sentiment de la nature : on retrouve les mêmes qualités dans les productions des arts de l'Orient, dont le développement n'a jamais été complet; c'est la liberté de la main, le sentiment des raccourcis, l'intelligence du relief, qui excluent toute idée d'une manière primitive. Mais, d'un autre côté, si ces pièces énormes n'ont pu être exécutées qu'à une époque florissante de l'art, leur forme grossière, et principalement sur les plus communes d'entre elles, la figure du *bœuf*, répétée sur les deux faces, paraissent indiquer l'intention de rappeler les monnaies tout à fait primitives, dont le *bœuf* était l'emblème, et dont on dérivait le mot de *pecunia*. Cette dernière conjecture est indépendante de l'opinion que le lecteur se sera faite de ces pièces primitives, soit qu'elles aient effectivement existé (1), soit que le récit relatif à de telles monnaies, ait eu uniquement sa source dans le rapport qu'on avait établi à l'origine entre la valeur des monnaies et celle des bestiaux. Il aurait suffi en effet qu'une telle croyance subsistât (et nous avons la preuve écrite qu'elle a

(1) M. le duc de Luynes a bien voulu nous signaler l'existence d'une pièce quadrilatère de bronze que cet habile antiquaire a vue dans une collection de l'Italie, et à laquelle il croit pouvoir attribuer une haute antiquité.

été admise par les anciens) pour que l'esprit d'imitation des vieux usages déterminât à placer l'image du bœuf sur les lingots quadrilatères de nouvelle fabrique.

Nous irons plus loin : on n'a pu songer à approprier la forme lenticulaire aux as d'un grand poids, qu'à l'imitation des pièces d'argent dont l'as était sans doute destiné à devenir l'équivalent. Suivant le témoignage de Festus (1), les monnaies d'or et d'argent venues d'outre-mer, *numi ultramarini*, avaient circulé dans Rome, dès l'origine de cette ville, *a Romulo*. Il ne faut pas, je crois, attacher une grande importance à cette dernière expression : les Romains ne savaient pas grand'chose de ce qui s'était passé du temps de Romulus; d'ailleurs les pièces d'or les plus anciennes qui paraissent avoir été frappées, sont les *crœsii* (Κροίσειοι στατῆρες), ainsi nommés de leur auteur, Crésus, roi de Lydie (2); et ce prince, d'après les supputations ordinaires, régna près de deux siècles après Romulus. Mais puisque la monnaie grecque d'argent a pénétré en Italie de si bonne heure, les premiers Romains, malgré leur barbarie, ont dû en avoir connaissance; or, la monnaie primitive de l'Italie était ou globuleuse, ou à l'état de bractéate incuse, et les as, dont la forme est très-régulière, s'éloignent à la fois du globule et de la bractéate. Si donc une monnaie d'argent a servi de modèle aux premiers as, ç'a dû être une pièce frappée sur un flan régulier, et décorée de figures en haut relief. Et en effet, qu'on examine avec attention les as en apparence les plus grossiers, on y trouvera toutes les qualités qui appartiennent essentiellement aux monnaies de la grande époque, et à l'art le plus avancé : la lentille en est d'une belle forme, renflée dans le centre, s'amincissant vers les bords; le relief des figures est ferme, savant, et les raccourcis conformes aux lois de la perspective. La couronne de Jupiter sur le *semis*, le casque de Minerve sur le *triens* et l'*once*, la peau de lion qui recouvre la tête d'Hercule sur le *quadrans*, le pétase ailé de Mercure sur le *sextans*, sont ajustés avec la noblesse délicate, la grâce facile qui n'appartiennent qu'aux beaux temps de l'art. Ces pièces, il est vrai, et surtout les as, présentent une apparence de rudesse : mais cette rudesse même n'est point le résultat de l'inexpérience; celui qui a modelé les cheveux et la barbe des têtes de Janus les plus grossières, aurait été certainement capable d'exécuter un travail plus complet et plus soigné : le procédé qu'il a mis en pratique, et qui consistait à masser les ondulations de la chevelure et même la convexité des yeux, au moyen de boulettes de cire ou d'argile posées sur le relief de la tête, dénote une main qui se joue des difficultés de l'art.

(1) *V.* Patres.

(2) J. Pollux, *Onomast.* III, 87; IX, 84.

Ce point important une fois reconnu, et avec la conviction que nous avons, et dont nous exposerons plus tard les motifs, qu'un tel développement n'a jamais appartenu et n'a jamais pu appartenir qu'à l'art grec, la limite de la plus haute antiquité possible des as que nous possédons parait facile à déterminer. Les modèles de l'art perfectionné n'ont pu pénétrer dans l'Italie moyenne, avant la mort de Périclès (avant J. C. 429, de Rome 325) : Rome a été prise par les Gaulois quarante-quatre ans plus tard (avant J. C. 385, de Rome 369), par conséquent, les plus anciens as que nous possédions n'ont pu être coulés que très-peu de temps avant la prise de Rome, et il n'y a rien que de vraisemblable à les placer après cette époque mémorable.

III. Origine et époque présumée des as italiques.

Nous n'avons jusqu'à présent parlé que des as certainement coulés à Rome; mais il en existe, comme on sait, un très-grand nombre d'autres qu'on a distingués avec soin dans ces derniers temps, et qu'on peut diviser en quatre catégories, les as du *Latium*, ceux de l'*Étrurie*, de l'*Ombrie* et des contrées au delà de l'Apennin.

Nous n'examinerons pas longuement ici la question de savoir si quelqu'un des pays que nous venons d'énumérer a fourni aux Romains le modèle de leur monnaie de cuivre, ou si plutôt ces différentes peuples ont fait couler des as à l'imitation de ceux des Romains. Autrefois, la première hypothèse n'aurait pas paru douteuse; aujourd'hui, nous n'hésitons pas à revendiquer pour Rome l'origine exclusive de cette monnaie. Les anciens ne nous ont parlé que de l'as romain : c'est le seul qui, présentant des différences de poids multipliées, et des modifications notables de travail, nous fournisse la preuve d'une fabrication prolongée et non interrompue pendant plusieurs siècles. Rien, dans l'art qui a présidé à l'exécution des as frappés hors de Rome, ne nous autorise à en faire remonter l'émission au delà de l'époque à laquelle Rome, ayant développé son ascendant sur les autres villes de l'Italie moyenne, les Étrusques, les Latins, les Ombriens, les Samnites, commencèrent la longue résistance qui se termina par leur asservissement.

Or, près de deux siècles après la grande lutte de l'Italie contre la domination romaine, quand les peuples de la péninsule se liguèrent dans un dernier et infructueux effort, à quelle inspiration obéirent les artistes qui gravèrent les monnaies de la confédération? quels types ont-ils imités? C'est un fait aujourd'hui bien reconnu que les deniers italiotes de la *Guerre sociale* ne sont que des copies des deniers romains, modifiées dans l'intérêt des convictions politiques que les populations confédérées avaient à cœur de faire prédominer. Pourquoi nous

ferions-nous une idée différente des as italiotes? Les Romains portent partout avec eux leur monnaie nationale, et la font adopter aux autres peuples : après la seconde guerre punique et la conquête de la Sicile, nous voyons le système de l'as et de ses divisions se propager dans cette île et dans la Grande Grèce. Est-ce que Rome n'était pas, dès le IVe siècle avant notre ère, et le IVe aussi de son existence, assez influente sur les peuples qui l'avoisinaient, pour leur imposer ses usages, comme elle le fit deux siècles plus tard pour des régions plus éloignées, quand déjà elle embrassait une si grande partie de l'ancien monde? Nous tenons donc provisoirement pour certain que tous les as italiotes ont été coulés à l'imitation des as romains; et nous nous réservons de confirmer bientôt notre manière de voir par de nouvelles considérations.

IV. As du Latium.

Examinons maintenant de plus près les différents as italiques, et tâchons de combiner les renseignements que nous fournit l'histoire sur chacun d'eux, avec les inductions qui résultent du style dans lequel ces monnaies ont été traitées.

A la première nouvelle de la prise de Rome par les Gaulois, les Latins qui, depuis cent ans, étaient soumis au joug de leurs puissants voisins, croyant leur force à tout jamais abattue, donnèrent le signal de la révolte (1). L'insurrection latine ne put être comprimée que fort lentement et au milieu de chances diverses; vingt-six ans après la prise de Rome (avant J. C. 359), celle-ci, sous les apparences d'un traité de paix, rétablit son autorité sur les Latins (2). Cependant, tous les germes de résistance n'étaient point arrachés : au milieu des complications de la guerre samnite, nous voyons de nouveau le Latium entrer en rébellion ouverte, s'unir avec les Campaniens (3), et livrer aux Romains la mémorable bataille dans laquelle le premier Decius se dévoua pour la ville éternelle (4) : cet événement est de vingt ans postérieur à la première pacification que nous avons rapportée plus haut; l'année d'après, un nouveau traité mit un dernier terme à l'indépendance (5) des Latins.

Voici donc une période de près d'un demi-siècle, pendant laquelle le Latium, tour à tour révolté ou soumis, vécut d'une vie plus active, et dut se trouver fréquemment dans les circonstances qui, d'ordinaire, nécessitent et multiplient les émissions monétaires. Or, les travaux des PP. Marchi et Tessieri ont précisément restitué au Latium sept as de types différents, avec leurs divisions (6),

(1) T. Liv. VI, 2; VII, 11 et 32.
(2) T. Liv. VII, 12.
(3) T. Liv. VIII, 3, 6.
(4) T. Liv. VIII, 9.
(5) T. Liv. VIII, 12.
(6) L'*Æs grave*, classe 1a, tav. 4-11.

et cette opinion a été accueillie par les numismatistes avec une faveur méritée. Des attributions particulières qu'ont proposées les savants auteurs de l'*Æs grave*, quelques-unes offrent un grand caractère de vraisemblance, particulièrement celle de l'as qui a les types d'Hercule et du griffon, à la cité de Tibur (1). Cette ville joua un rôle important dans la lutte des Latins contre Rome, et quand elle fut prise, l'an 354 avant J. C., les Romains considérèrent cet événement comme une grande victoire (2). Il reste encore sans doute des obscurités considérables dans le classement des as du Latium. Mais quels que soient les peuples ou les villes qui ont fait couler chacun de ces monuments en particulier, on se sent conduit à les diviser en deux catégories, et à ranger dans la première les as où les artistes se sont attachés à reproduire la tête de la déesse Rome, avec d'autres emblèmes propres à rappeler la puissance des Romains (3), et, dans la seconde, ceux, au contraire, où l'introduction de nouveaux types semble protester contre la tyrannie des conquérants de l'Italie (4). Ces contrastes sont exactement appropriés à l'état du Latium pendant la période que nous venons d'indiquer. Nous ne serions tentés de faire remonter aucun des as latins qu'on possède au delà du commencement de la lutte contre les Romains : le poids universellement plus faible de ces pièces, quand on les compare avec les plus anciens as romains, nous ôte la faculté de remonter aussi haut. Pendant la paix de cent ans qui précéda la prise de Rome, la monnaie romaine (si elle existait déjà sous la forme que nous lui connaissons) devait circuler librement dans le Latium, et suffire aux besoins d'un peuple simple et étranger au luxe. D'un autre côté, lors de la soumission qui mit fin à l'indépendance latine, les conditions imposées furent extrêmement dures, et il est difficile de croire que parmi les priviléges qu'on laissa aux Latins, on ait conservé celui d'émettre une monnaie particulière. Ces considérations (qui d'ailleurs, dans la pénurie de renseignements où nous sommes, ne peuvent avoir rien d'absolu) nous forcent, pour ainsi dire, à nous restreindre dans les limites d'environ cinquante ans, que nous avons tracées plus haut.

Les observations tirées du style, du travail et du poids des as latins, tendent à confirmer cette détermination : vers l'époque de la prise de Rome par les Gaulois, l'as romain pesait encore onze des onces de notre livre française : en 269 avant notre ère, cette monnaie fut, selon le témoignage de Pline (5), réduite

(1) L'*Æs grave*, incerte, tav. 4, B. n° 4.
(2) T. Liv. VII, 19.
(3) Classe 1ª, tav. 4, 5, 8.
(4) *Ibid.* tav. 6, 7, 9, 10, 11.
(5) *H. N.* XXXIII, 46.

tout à coup au poids de deux onces de la livre romaine. Les as latins pèsent en général de huit à neuf onces; et les as romains, pendant la période de la guerre contre les Latins, paraissent avoir subi une diminution de poids assez rapide : le style des as du Latium est généralement très-pur, et le travail s'y distingue par autant de soin que d'élégance.

Sous ce dernier rapport, les as latins offrent un contraste complet avec ceux de Rome. On peut, à ce que nous croyons, rendre un compte satisfaisant de ce contraste. La rudesse des as romains était certainement affectée : on se rappelle ce que nous avons dit plus haut du talent et de l'expérience des artistes qui les ont exécutés; ces qualités percent malgré l'affectation de négligence qui caractérise leur travail; était-ce la précipitation qui justifiait cette négligence? Rome n'était alors ni assiégée, ni pressée par ses ennemis : entre les Gaulois et Hannibal, elle n'a pu être réduite à fabriquer une monnaie imparfaite, comme sont les pièces obsidionales. Mais la rudesse des Romains entrait dans leur politique : ils repoussaient les arts qui énervent les courages et corrompent les mœurs; ils ne devaient donc employer les artistes monétaires qu'en leur imposant la condition de reproduire dans leur travail quelque chose de l'austérité nationale. Chez les Latins, au contraire, les mœurs étaient plus portées à la mollesse et aux plaisirs; l'histoire des joueurs de flûte de Rome, réfugiés à Tibur (1), (311 ans avant Jésus-Christ), qui précisément se rapporte à la période dans laquelle nous nous sommes circonscrits, donne une idée frappante de ce contraste des mœurs latines et romaines. Sur la fin de la lutte, les Latins entretinrent des rapports intimes avec les Campaniens, chez lesquels l'art grec régnait alors dans toute sa puissance. Nous parlerons bientôt (§. VIII) des belles monnaies qui furent frappées vraisemblablement à Capoue, au nom des Romains, vingt ans après la pacification du Latium; les as latins, malgré la grossièreté du procédé de fusion, n'offrent pas moins de correction et de pureté dans le caractère des têtes.

V. As de l'Étrurie.

Les as de l'Étrurie ne sont guère d'une attribution plus facile que ceux du Latium, à l'exception de la monnaie de Volterra (2), qui porte tout au long le nom étrusque de cette ville. Il est vrai que les as de Volterra et leurs divisions sont d'un poids très-inférieur au reste de l'*Æs grave* de l'Étrurie, ce qui indique une époque plus récente de fabrication; et, en effet, les autres monuments qu'on découvre en grand nombre dans les tombeaux de Volaterræ

(1) T. Liv. IX, 30.

(2) *L'Æs grave*, classe III[a], tav. I.

paraissent appartenir à des temps où l'Étrurie approchait de sa dernière décadence. Quant aux autres as de la même contrée, ils sont sans épigraphes, comme ceux du Latium, qui, en cela, se conforment à l'usage romain, ou bien on n'y voit que des lettres isolées, parmi lesquelles on a cru distinguer les initiales de *Camars*, l'ancien nom de Clusium (1). En général, les as étrusques étant plus plats et décorés d'ornements plus simples que ceux du Latium, on est porté à leur attribuer une antiquité plus reculée; mais le poids, qui en est assez faible, si on le compare aux plus lourds parmi les as romains, prouve que cette apparence d'extrême antiquité est illusoire; et d'ailleurs les ornements, quoique simples, sont traités avec une pureté de goût qui dénote la belle époque de l'art. Les termes que nous avons fixés pour la fabrication des as dans le Latium doivent donc s'appliquer sans beaucoup de différence à l'Étrurie.

Veïes ne fut détruite qu'un petit nombre d'années avant la conquête de Rome par les Gaulois; les Étrusques ayant abandonné la ville de Veïes à son propre sort, la lutte sérieuse et générale de ce peuple contre les Romains ne commença qu'après cet événement, quand les Étrusques, encouragés d'ailleurs par le désastre que Rome venait de subir, s'aperçurent des dangers sérieux que les progrès de la puissance romaine faisaient courir à leur indépendance. Le triomphe des Romains sur les habitants de Vulsinium et de Vulci, qui eut lieu 280 ans avant notre ère (2), fut le dernier événement mémorable de cette lutte d'un siècle, pendant laquelle les Étrusques disputèrent pied à pied le sol national, et c'est à la même limite que nous plaçons (sauf ce qui concerne Volterra) la fin de l'émission de la monnaie pesante dans cette contrée.

VI. As de l'Ombrie

Quant aux as de l'Ombrie, on en distingue surtout deux séries, toutes deux indubitables, à cause de la reproduction intégrale du nom des villes qui les ont fait frapper. Ces deux séries offrent au premier aspect un contraste complet. Les as de *Tuder* (3) sont exécutés avec une fermeté, une finesse, une correction qui confondent d'étonnement, quand on songe à la position méditerranée, et distante de tout établissement grec connu, de la ville qui les a fait fabriquer; ceux d'*Iguvium* (4), au contraire, sont les plus simples et les plus rudes que nous possédions. Cependant le résultat de la pesée vient ici, comme pour les as étrusques, détruire les apparences; les as d'Iguvium sont, en effet, moins

(1) Classe IIIe, tav. 9.

(2) Fasti Capitol., *de Vulsiniensibus et Vulcientibus*.

(3) Classe IIe, tav. 1, 2.

(4) *Ibid.* tav. 3, 4.

leur imposait la victoire (1). Si nous appliquons aux as d'Hadria et des Vestini les règles établies ci-dessus, nous ne pourrons admettre l'existence d'aucune de ces pièces avant l'an 299; et dès lors il faudra voir si les arguments que nous tirions d'abord du poids et du style de ces pièces ont réellement toute la valeur qu'on serait tenté de leur attribuer.

Quant au style, il faut observer que la tête de Bacchus Pogon sur les as d'Hadria (2) est de face, entièrement méplate, et pourtant modelée avec cette intelligence qui dénote la pratique la plus avancée de l'art; on ne peut donc placer à une époque reculée l'exécution de cette tête.



La remarque tirée de l'archaïsme du style n'aurait une valeur réelle dans la chronologie de l'art, que si l'on pouvait faire remonter l'émission des as d'Hadria jusqu'au milieu du ve siècle avant notre ère; autrement il importe peu que ces belles monnaies aient été exécutées dans le ive ou au commencement du iiie siècle; et si une donnée historique solide, comme celle que nous avons précédemment déduite, nous fait redescendre à une époque comparativement assez récente, nous devons attribuer alors l'apparent archaïsme des têtes à cette tendance vers

(1) T. Liv. XV, 9.
(2) Classe iv^{a}, tav. ii, n° i; et III, A, n°s 1 et 2.

la roideur des formes que nous trouvons chez tous les peuples qui sortent de la barbarie, même alors qu'ils sont initiés à la pratique du dessin par des artistes d'un goût déjà affecté et amolli.

Pour comprendre à quel point cette dernière remarque trouve ici son application, il faut pouvoir, comme nous l'avons fait, comparer le Bacchus de face d'un as d'Hadria bien conservé avec une admirable améthyste de la collection de M. le duc de Luynes, sur laquelle la même tête se trouve reproduite avec la finesse et la recherche qui distinguent le plus grand perfectionnement de l'art grec; il est évident alors que l'artiste qui a modelé l'as d'Hadria s'est inspiré d'un ouvrage de la même nature, et que, pour donner à son travail l'aspect d'une production de l'ancien style, il lui a suffi de simplifier les masses de son modèle, et d'en altérer la souplesse.



L'argument tiré du style étant donc ainsi écarté, celui qui résulte du poids élevé des as d'Hadria ne conserve plus la même valeur. Les savants auteurs de l'*Æs grave* (1) ont fait une remarque importante; ils ont fait voir que la diminution des as du Picenum n'était pas établie sur la même base que celle des as coulés de l'autre côté des Apennins; ceux-ci se divisent en douze onces, tandis que les premiers se composent de dix parties seulement. La livre du Picenum était donc différente de la livre romaine; elle a pu être plus pesante, et par conséquent les Picentins ont dû être portés à émettre des monnaies plus fortes qu'à Rome et dans l'Étrurie.

VIII. Existence simultanée de l'*Æs grave* et des monnaies du système ordinaire.

L'*Æs grave* est une monnaie si incommode, elle suppose quelque chose de si imparfait dans l'organisation économique et dans les transactions commerciales des peuples qui en ont fait usage, qu'on n'en peut admettre l'existence que là où l'emploi d'espèces plus maniables et de valeurs spécifiques plus considérables a été ou impossible ou inconnu. D'ailleurs le système de l'*Æs grave* exclut nécessairement l'emploi simultané de monnaies de cuivre, frappées

(1) P. 105.

avec un coin et d'un petit module. On ne doit donc point s'étonner de ne trouver de pièces ni d'argent ni surtout de cuivre du système ordinaire là où l'*Æs grave* a été en usage; et si l'on rencontre, dans la numismatique des villes où ce genre de monnaie a régné, des pièces de l'autre système, on doit penser que l'émission de ces dernières espèces n'a point coïncidé avec celle des as et de leurs divisions. Ainsi, la monnaie de bronze d'Ariminum, sur laquelle on voit le *guerrier gaulois combattant* et la légende latine ARIMIN (1), doit appartenir aux premiers temps de la colonie romaine, fondée 270 ans avant notre ère (2). Nous plaçons aussi par conjecture, à une époque plus récente que les as, les monnaies de bronze frappées à Tuder (3); le retour à l'alphabet ombrien nous paraît sur ces pièces l'effet d'une réaction italiote, comme celle dont les médailles de la Guerre sociale nous ont conservé le souvenir; les petites pièces de Tuder ne descendent pas néanmoins si bas, et nous sommes tentés de les rattacher à la série de monnaies autonomes dont l'appel fait par Hannibal à l'indépendance italienne provoqua l'émission.

Mais si nous ne rencontrons pas d'espèces du système ordinaire concurremment avec l'*Æs grave* dans l'intérieur des mêmes villes, nous restons confondus d'étonnement à l'aspect de monnaies qui ont dû être frappées à la même époque que les as, dans le voisinage même des villes où l'*Æs grave* avait cours, par des peuples de la même confédération, ou, ce qui est plus extraordinaire encore, sous l'autorité du même peuple. Les monnaies d'argent de Populonia offrent l'exemple le plus frappant de ce phénomène. Cette ville maritime de l'Étrurie paraît avoir possédé, dès la première moitié du ve siècle avant notre ère, un système monétaire particulier qui se distingue de tous les autres par la forme et la disposition du flan, relevé d'un seul côté, plat et entièrement nu de l'autre, ou décoré seulement de lettres et de symboles très-peu saillants. Ce système doit avoir duré longtemps, et paraît même s'être prolongé jusqu'à l'époque où les peuples de la Toscane cessèrent de lutter contre les Romains; car on a des monnaies de Populonia de toutes les nuances du style grec, depuis la raideur éginétique jusqu'à la décadence qui commença sous les successeurs d'Alexandre. A ces pièces d'argent uniformes quant à la disposition, mais si variées de style et de travail, se joignent des pièces frappées en bronze, qui se

(1) Mionnet, *Description*, t. I, p. 103, n° 62; l'*Æs grave*, tav. di supp. cl. IV^a^, n° 2.
(2) T. Liv. XV, 8.
(3) Mionnet, *Descr.* t. I, p. 104, n° 66, *Suppl.* t. I, p. 211, n°s 91-94; l'*Æs grave*, tav. di supp. cl. II^a^, n°s 1-3.

rattachent à la dernière époque du monnayage de l'argent. Une portion notable de la numismatique de Populonia a donc dû être frappée en même temps qu'on coulait les as des autres villes de l'Étrurie, et concurremment avec ces dernières espèces. Comment était-il possible de concilier dans le même pays, au sein de la même association politique, l'existence de systèmes monétaires si diamétralement opposés?

Nous citerons encore un autre contraste du même genre. Sur la côte du Picenum, entre Ariminum et Hadria, et à une distance à peu près égale de ces deux villes, Denys l'Ancien avait fondé la colonie grecque d'Ancône, un peu plus de soixante-dix ans avant l'époque de l'alliance des Romains avec les peuples du Picenum (1). Nous avons des monnaies de bronze de cette colonie grecque d'Ancône (2); le style en est pur, et l'*arme parlante* (le *coude*, ἀγκών) qui décore cette monnaie se retrouvant dans la précieuse collection *de bulles de plomb* (3) que M. Fauvel avait formée à Athènes, on doit croire que la pièce a été frappée à une époque où la cité grecque du Picenum, encore en possession de son autonomie, entretenait un commerce régulier avec la métropole de l'Attique. On ne peut donc mettre une distance considérable entre l'émission de cette monnaie d'Ancône et la fabrication de l'*Æs grave* d'Hadria ; et pourtant qu'ont de commun les systèmes qui ont présidé à l'exécution des pièces d'Ancône et d'Hadria?

Mais voici quelque chose de plus singulier encore : la monnaie d'argent ne commence dans Rome même que l'an 269 avant Jésus-Christ. Pline (4) est formel à ce sujet, et les monuments ne démentent pas son témoignage; nous possédons toutefois un grand nombre de monnaies d'argent avec la légende ROMA, et qui doivent avoir été frappées longtemps avant cette époque. Ces pièces, dont le plus fort module a le poids des tridrachmes d'argent de Capoue et de Teanum Sidicinum, offrent au droit une *double tête imberbe et laurée*, et au revers *Jupiter, dans un quadrige, lançant la foudre.* Depuis longtemps les plus habiles numismatistes se sont accordés à placer dans la Campanie le siége de l'émission de ces pièces; mais ils n'ont été conduits à cette conclusion que par la beauté du travail, qu'ils ont jugée incompatible avec la rudesse romaine à une

(1) Strab., V, p. 166; Juvenal., *Sat.* IV, 40.

(2) Mionnet, *Description*, t. I, p. 105, n° 67.

(3) Ces *bulles de plomb* sont munies d'une double queue, et doivent par conséquent avoir servi à sceller des ballots, selon l'usage encore suivi par la douane ou le commerce. On trouve les bulles de cette nature principalement à Athènes et à Syracuse.

(4) *H. N.* XXXIII, 13.

époque aussi reculée : argument insuffisant et qui sera même jugé dangereux si l'on compare les pièces en question avec les beaux as du Latium, et si l'on tient compte des remarques que nous avons faites plus haut sur l'habileté qui a présidé à l'exécution des as romains, les plus grossiers en apparence (1).

(1) Il est impossible de ne pas établir un rapprochement entre les *tridrachmes* dont on vient de parler, et les magnifiques monnaies d'or rangées d'ordinaire à la famille *Veturia*, sur lesquelles on voit d'un côté *la double tête imberbe et laurée*, de l'autre *un guerrier romain et le député d'un autre peuple accomplissant une alliance au moyen du sacrifice d'un porc.* L'attribution de ces monnaies à la famille *Veturia* n'est justifiée que par l'analogie du type qu'offrent au revers les deniers d'argent de cette dernière famille, avec celui des pièces d'or. Mais ce type aura pu être renouvelé, à une époque comparativement récente, par un membre de la famille Veturia, qui comptait, parmi les gloires de sa famille, la participation d'un de ses ancêtres à un traité honorable pour le nom romain : et en effet, le denier de la famille Veturia, dont le travail rude et négligé rappelle l'époque de la Guerre sociale, doit avoir été frappé vers la fin du second siècle avant J. C. Quant aux monnaies d'or dont le revers a été renouvelé par un membre de la famille Veturia, il y en a de deux espèces, des *statères* et des *demi-statères* (désignés improprement comme *quinaires* par Mionnet, *Rareté*, t. I, p. 71). Le type est exactement le même sur les deux modules. Le poids de ces statères, inférieur de 1gr,70 à celui des statères d'Alexandre le Grand, ne les range commodément ni avec la monnaie grecque ancienne, ni avec les deniers romains de la première époque : pour trouver des deniers romains d'un poids aussi faible, il faut descendre jusqu'au temps des Antonins. La seule pièce d'or qui se trouve en rapport de poids avec les statères, est celle de Tarente, sur laquelle on voit d'un côté la *tête de Minerve casquée*, de l'autre une *chouette aux ailes éployées*, avec la légende ΣΩ et INVANIΩ (Mionnet, *Descr.*, t. I, p. 138, nos 368-71). Ces dernières pièces, qui ne sont encore ni classées définitivement, ni expliquées d'une manière satisfaisante, doivent appartenir à l'époque de la seconde Guerre punique : devons-nous faire redescendre aussi bas le statère en question? La conséquence serait grave pour notre système; car, à parler sincèrement, il est bien difficile de séparer le statère d'or du tridrachme que nous plaçons à l'époque où les Romains devinrent maîtres de Capoue. Une observation importante qui n'a point encore été faite sur les pièces d'or qui nous occupent, c'est qu'il en existe de deux styles, et sans doute de deux époques différentes. Le cabinet de France possède le statère du style le plus soigné, et le demi-statère du style le plus rude.



Le riche cabinet de M. Prosper Dupré nous offre au contraire un statère d'un aspect rude, et un demi-statère d'un burin délicat. La série la plus heurtée de travail nous paraît la plus ancienne, l'autre doit être le résultat d'une *restitution :* la première est l'ouvrage de l'artiste qui a exécuté les tridrachmes d'argent, et le *triens* d'Atella, mentionné ci-dessous dans notre texte : c'est ce que nous croyons pouvoir affirmer d'après l'examen comparatif et raisonné de toutes ces monnaies. Il faut remarquer encore que le type du *traité de paix* se retrouve

Nous croyons qu'on peut administrer des preuves plus convaincantes de l'origine campanienne des pièces d'argent dont nous venons de donner la description. D'abord, l'identité absolue de poids qu'elles offrent avec les monnaies de Capoue et de Teanum est le résultat d'une communauté de système. Si l'on compare ensuite le revers des pièces d'argent qui portent l'inscription ROMA avec l'as de Capoue, publié par Daniele (1), et le triens qu'on a, avec si juste raison, restitué à la ville campanienne d'Atella, on trouvera entre toutes ces pièces identité de sujet, identité de travail. Quelques-unes des pièces d'argent et le *triens* d'Atella paraissent même avoir été gravés par le même artiste.



Examinons maintenant les circonstances historiques au milieu desquelles ces différentes pièces ont dû être frappées. Le monnayage romain dans la Campanie prit un grand développement, et la durée en fut considérable; il y a des pièces qui peuvent avoir été émises après la reprise de cette province sur Hannibal;

sur des *sextantes* de Capoue et d'Atella, de la même série et de la même époque (Daniele, *Num. Capuan.* p. 46; Mionnet, *Suppl.* t. I, p. 235, n° 249; *Descr.* t. I, p. 111, n° 103).



D'après ces considérations nous croyons pouvoir, sans pourtant rien affirmer, ranger les plus anciens statères d'or ci-dessus décrits, à la même époque que les tridrachmes et les différentes divisions de l'as communes à Capoue et à Atella : la *restitution* doit être d'un siècle beaucoup plus récent, et tombe sans doute dans les temps impériaux. Si ces données étaient admises, nous posséderions donc sur ces beaux statères la représentation du traité d'alliance qui unit les habitants de Capoue et les Romains à cette mémorable époque. Le guerrier romain est parfaitement reconnaissable à son armure : l'autre guerrier barbu, sans cuirasse, vêtu de la tunique grecque, n'a rien de contraire à l'idée que nous devons nous faire du costume des Campaniens. En tous cas, nous ne nous exprimons ici qu'avec une extrême réserve, et nous soumettons notre conjecture à l'examen des numismatistes.

(1) *Num. Capuan.*, p. 43.

d'autres, en beaucoup plus grand nombre, se rapportent certainement à la longue et florissante période qui s'écoula entre la fin de la guerre samnite (271 ans avant Jésus-Christ) et l'invasion carthaginoise; les pièces à la double tête imberbe sont d'un style comparativement austère, et doivent par conséquent avoir été frappées à une époque antérieure. Cette époque ne peut être que celle où Rome établit un préteur à Capoue (1) (317 ans avant Jésus-Christ) et, laissant une indépendance nominale à cette grande cité, voulut s'assurer par le fait son entière obéissance. Le grand but des Romains étant alors l'anéantissement des Samnites, la Campanie s'offrait à eux comme le point le plus important à occuper, à cause des approvisionnements qu'ils pouvaient si facilement accumuler dans cette province. Aussi, dès lors, voyons-nous presque toujours, tandis qu'une des armées pénètre par le nord du Samnium, l'autre armée faire diversion en se dirigeant de la Campanie sur cette province. La Campanie entretenait en même temps des rapports d'une autre nature avec Rome, et c'est à cette époque sans doute qu'il faut placer l'introduction dans cette ville des pièces de théâtre désignées sous le nom d'*Atellanes*, parce que les acteurs qui les exécutaient étaient venus de la ville osque d'Atella, voisine de Capoue. Toutes les vraisemblances se réunissent donc pour nous faire placer à Capoue même, dans les dernières années du IV[e] siècle avant notre ère, l'émission des pièces d'argent à la double tête imberbe, qui portent au revers la légende ROMA (2). Or, dans le même temps, nous ne pouvons en douter, le système de l'*Æs grave* existait encore pleinement à Rome; quelque diminution de poids que l'as y eût alors subie, on était encore séparé par un trop long intervalle du moment où l'introduction de la monnaie d'argent fit déchoir subitement l'as jusqu'au poids du *sextans*, pour que l'as n'eût pas conservé une pesanteur au moins égale à celle des as ordinaires du Latium. Enfin, ce qui doit mettre le comble à notre surprise, on *frappait* à Capoue des as, divisés par *dixièmes*, comme ceux du Picenum; et ces as, qui devaient être combinés dans un rapport régulier avec la monnaie d'argent du pays, émise au nom de Rome, ou au nom de la ville, ne s'accordaient ni pour la fabrique, ni sans doute aussi pour le poids, avec les as coulés

(1) T. Liv. IX, 20.

(2) On a, de ce type, non-seulement des tridrachmes, mais encore des didrachmes et des drachmes. Une pièce d'*electrum* du cabinet de France reproduit encore le même type. Comme le poids n'en diffère que de 0^{gr}, 45 de celui du demi-statère mentionné plus haut (p. xlij, n. 1), et que d'ailleurs cette pièce de *bas titre* est assez mal conservée, on peut la ranger sans inconvénient dans le même système, et l'attribuer à la même époque.

qui sortaient alors des ateliers de Rome. Ainsi le même peuple, ou plutôt le même gouvernement, mettait en pratique, à une distance de cinquante lieues, deux systèmes monétaires établis sur des bases complétement différentes; tel est l'étrange résultat auquel nous conduit l'irrécusable témoignage des monuments!

IX. Age de la monnaie campanienne. Epoque grecque

S'il restait encore, malgré les preuves que nous venons de produire, quelques doutes sur la contemporanéité de l'*Æs grave* à Rome et de la monnaie romaine d'argent à Capoue, les autres données que fournit la comparaison de la monnaie campanienne avec la monnaie du Latium n'en conserveraient pas moins leur singularité et leur importance. Pendant le siècle où nous avons dû placer les plus nombreuses émissions de l'*Æs grave* dans l'Italie moyenne, il est certain que la Campanie entière jouissait d'un système monétaire dans lequel l'argent et le bronze avaient les rapports qui paraissent avoir été communs à toutes les villes helléniques, rapports peu différents de ceux qui existent actuellement.

On distingue les monnaies campaniennes en trois catégories, d'après la langue et les caractères usités dans leurs légendes. Les monnaies grecques sont les premières en date et les plus belles sous le rapport de l'art; les monnaies à légendes osques semblent avoir été frappées, en général, sous l'influence des Samnites; les légendes latines ne peuvent avoir pénétré dans le pays qu'à la suite des armées et des colonies romaines.

Il est plus facile qu'on ne le croit communément de déterminer des points fixes de chronologie au milieu de ce dédale numismatique. La prise et la destruction de Cumes par les Samnites, l'an 419 avant Jésus-Christ, a d'abord une très-grande importance; toutes les médailles que nous avons de Cumes, ou appartiennent au style archaïque, ou conservent quelque chose de l'austérité première dans les productions d'un art désormais libre de toute entrave; ces résultats sont donc en tout conformes à ce que nous connaissons de la marche contemporaine de l'art grec, et nous en concluons que, grâce à la vie qui circulait avec rapidité dans l'ensemble du corps hellénique, des colonies aussi éloignées du centre que l'étaient celles de l'Opique, marchèrent du même pas que leurs métropoles dans la carrière du perfectionnement. Il existe en petit nombre des monnaies de bronze frappées à Cumes (1); l'usage des très-petites pièces de bronze, comme monnaies d'appoint, a donc précédé dans la Campanie l'époque déjà fort reculée de la destruction de Cumes; et comme nous trouvons à Naples, si étroi-

(1) Mionnet, *Suppl.* t. I, p. 240, n° 282.

tement unie à Cumes par l'origine, le voisinage et l'histoire, des monnaies de bronze d'un style assez ancien et d'un très-petit module, nous pouvons avec confiance étendre à Naples l'observation que le monnayage de Cumes nous a suggérée.

Mais après que la fabrication des espèces eut cessé dans la plus ancienne ville de l'Opique, tandis que les restes de la population hellénique de cette malheureuse cité, transportés à *Dicæarchia*, étaient réduits à fabriquer pour les Samnites, leurs nouveaux maîtres, des pièces au nom de *Phistelis*, sous lequel les Osques paraissent avoir désigné Dicæarchia, et qui devint le *Puteoli* des Latins, tout à côté d'*Alliba*, qui, après avoir été grecque à l'époque florissante de Cumes, adopta plus tard les légendes samnites, Naples, n'ayant pas subi le joug des barbares, continua sans interruption son monnayage purement grec.

Ce monnayage, l'un des plus étendus qui existent, offre comme une histoire complète de toutes les phases de l'art grec avec leurs nuances et leurs transitions, depuis une époque qui doit toucher à l'origine de la ville, jusqu'au temps d'Auguste, pendant à peu près cinq siècles. On conçoit donc quel intérêt il y aurait à pouvoir planter un jalon dans cette vaste série, de façon à ce qu'il fût possible d'affirmer que telle médaille a été frappée à une époque fixe, pour une circonstance déterminée. Nous croyons avoir atteint ce résultat, pour le temps qui nous importe le plus dans la recherche que nous poursuivons en ce moment, puisque c'est celui où l'émission des as italiotes paraît avoir été la plus nombreuse.

A l'époque où les Romains, régularisant avec leur habileté et leur persévérance ordinaires la guerre d'extermination qu'ils poursuivaient contre les Samnites, prirent le parti d'occuper la Campanie, la position de Naples, qui entretenait avec les Samnites et les Tarentins des rapports inquiétants pour la République, ne pouvait leur être indifférente. Quatre ans avant l'établissement des préteurs romains à Capoue, l'an 321 de notre calcul proleptique ordinaire, le consul Publilius entreprit de réduire la ville de Naples (1). La population en était foulée par la garnison samnite qu'elle avait appelée à son secours; un parti s'était formé pour livrer la ville aux Romains, et les deux principaux magistrats grecs de la ville, *Charilaüs* et *Nymphius*, étaient à la tête de ce parti. L'ancienne Parthénope était alors divisée en deux quartiers différents : *Neapolis*, ou la *Ville-Neuve*, *Palæopolis*, ou la *Vieille-Ville*; Charilaüs commandait dans la seconde; la première obéissait sans doute à Nymphius. Ce fut Charilaüs,

(1) T. Liv. VIII, 25, sqq.

qui, d'accord avec son collègue, introduisit les Romains dans Palæopolis; au même instant, le gouverneur de Neapolis parvenait, par un stratagème, à expulser la garnison samnite. Les Romains, devenus maîtres de toute la cité, la traitèrent avec une générosité apparente, et les termes de la soumission des Napolitains furent consignés dans un acte aujourd'hui perdu, qui paraît avoir été célèbre dans l'antiquité sous le nom de *Fœdus Neapolitanum.*

Or, on possède un grand nombre de médailles d'argent qui portent le nom entier ou abrégé de ΧΑΡΙΛΕΩΣ (1). Le style et le travail de ces pièces sont d'une exquise élégance, et indiquent l'époque à laquelle l'art grec avait atteint son apogée. N'est-il donc pas vraisemblable que ces monnaies ont été frappées pendant la magistrature du *Charilaüs* mentionné par Tite-Live? Mais ce qui n'est qu'une conjecture devient une certitude, quand on compare les monnaies d'argent qui portent le nom de Charilaüs avec la pièce de bronze publiée par Pellerin (2), et qui joint aux types ordinaires de Naples la légende ΡΩΜΑΙΩΝ.



Dans la série napolitaine de bronze, les pièces du plus ancien style ont au droit la *tête d'Apollon,* et au revers la *moitié du bœuf à face humaine;* celles qui viennent ensuite nous montrent au revers le même taureau tout entier. La pièce avec la légende ΡΩΜΑΙΩΝ appartient à la première catégorie; elle se classe donc commodément à l'époque de Charilaüs, en 321, dans un temps assez reculé pour les espèces de bronze, lesquelles, comme on sait, ne commencent à dominer, chez les Grecs, que postérieurement à Alexandre; et d'ailleurs, à quelle époque pouvons-nous convenablement rapporter la pièce de Naples avec la légende ΡΩΜΑΙΩΝ, si ce n'est à celle du *Fœdus Neapolitanum?* Car cette alliance du nom des Romains et du type de Naples doit avoir eu pour objet de célébrer une *concorde,* ΟΜΟΝΟΙΑ, de ces deux villes. Après ces observations, il est intéressant de

(1) Carelli, *Catal.* n°s 101-107; Mionnet, *Suppl.* t. I, p. 242, n° 300, et p. 243, n° 302; au lieu de ΧΑϘΙΑΣ que Mionnet a vu sur cette dernière pièce, il faut lire ΧΑΡΙΛΕ. C'est celle que nous reproduisons.

(2) *Suppl.* t. II, p. 23; Mionnet, *Descript.* t. I, p. 121, n° 215. La légende est difficile à lire sur cette pièce; mais il en existe d'autres exemplaires. Voir Carelli, *Catal.* n° 425. Nous devons avertir que le graveur a exagéré la dimension des lettres.

comparer le travail des monnaies d'argent de Charilaüs avec la pièce de bronze qui porte la légende ΡΩΜΑΙΩΝ : il n'y a pas seulement ressemblance dans le travail, mais identité; ces deux pièces sont évidemment l'ouvrage du même artiste.

Dans la haute Campanie, sur les limites du Samnium, la numismatique de Bénévent, malheureusement très-limitée, va nous offrir un point de jonction entre l'influence grecque et l'influence latine. La ville de Bénévent est mentionnée d'abord par les historiens sous le nom de *Maleventum* (1); les Romains, ayant jugé le lieu propice à l'établissement d'une colonie, ne mirent pourtant pas ce projet à exécution, sans avoir substitué à ce nom de mauvais augure dans leur langue celui de *Beneventum*, qui rappelait le dieu *Bonus Eventus*, si fréquemment invoqué dans leur religion. On ne possède pas de monnaies au nom de *Maleventum;* mais depuis longtemps un antiquaire napolitain, cité par M. Avellino (2), a rapporté à cette ville des pièces qui portent la légende MALIESA, et M. Millingen (3) s'est réuni récemment à cette opinion, qui nous semble, en effet, très-vraisemblable. Une observation qui paraît avoir échappé à ce docte antiquaire, c'est que le nom de Μαλιεσα renferme, au moins pour l'oreille (car la prononciation de la diphthongue αι n'a jamais varié), le mot grec αἶσα que les Latins traduisaient par *Eventus*; *Maliesa* est donc bien, comme les médailles seules l'indiquent, l'ancien nom de Bénévent; de ce nom, qui devait avoir une origine opique, les Romains firent d'abord un composé hybride, moitié latin, moitié grec; et comme ce composé sonnait désagréablement à leur oreille, ils lui substituèrent un nom tout latin, qui pouvait en être considéré comme la contre-partie.



Les médailles de *Maliesa* sont d'un travail très-délicat, et reproduisent le type ordinaire de la monnaie d'argent de Naples; au droit *le buste de la nymphe Parthénope*, au revers *le taureau à face humaine*. La légende ne répond pas à cette grâce singulière du style; elle est tracée dans les mêmes

(1) T. Liv. XV, 8.

(2) *Ital. Vet. Num.*, ad vol. I, *Suppl.*, p. 48.

(3) *Considérations sur la Numismatique de l'anc. Italie*, p. 224.

les mêmes caractères que les inscriptions athéniennes antérieures à l'archontat d'Euclide. Ainsi, les populations italiotes portaient quelquefois jusque dans l'emploi du grec l'attachement remarquable qu'elles montrèrent si longtemps pour leurs anciennes écritures.

Du reste, l'imitation du type napolitain à Bénévent n'a rien qui doive nous étonner, quand on a une fois reconnu que la numismatique grecque campanienne n'était qu'un reflet de celles de Cumes et de Naples à leurs diverses époques. Ainsi, Nola, ville moins grecque qu'on ne l'a jusqu'ici supposé, mais célèbre dans l'antiquité même par son attachement aux usages de la Grèce (1), après avoir, comme Capoue, dans l'origine, imité la monnaie d'argent de Naples



d'ancien style, et interrompu, ou plutôt ralenti, son monnayage hellénique lors de sa soumission aux Samnites vers la fin du ve siècle avant notre ère, lui rendit plus tard toute son activité, sans doute à l'époque où les Romains occupaient depuis assez longtemps la Campanie, et reproduisit les monnaies de bronze qui avaient alors faveur à Naples, c'est-à-dire l'ancien *taureau à face humaine* tout entier, au revers de la *tête laurée d'Apollon*. Cette dernière invasion de l'hellénisme dans la Campanie fut le résultat de l'anéantissement de la puissance samnite. Les Romains, dès lors si formidables sous le rapport militaire, n'étaient pas encore en possession d'une influence civilisatrice capable de contre-balancer, sous le rapport de l'art, celle des Grecs, toujours entretenue par l'opulente ville de Naples.

La colonie romaine de Bénévent date de l'an 269 avant Jésus-Christ; la monnaie que nous possédons avec le nom de Bénévent doit appartenir aux premières années de cet établissement. Les Romains considéraient le nom de *Maliesa* comme un composé *hybride* de latin et de grec; la monnaie coloniale de Bénévent a aussi un caractère *hybride* dans ses légendes. Du côté de la tête est l'inscription en vieilles lettres latines : **BENVENTOR**, et au revers une

(1) Dion. Hal. *Excerpt.* p. 2315. Νωλάνων, ὁμόρων ὄντων, καὶ σφόδρα τοὺς Ἕλληνας ἀσπαζομένων. Cf. K. O. Müller, *die Etrusker,* IV 3, 2.

légende grecque en vieux caractères : ΓΡΟΓΟΜ, qu'on a considérée, avec juste raison, comme la transcription du nom d'un magistrat romain, *Probus* (1).



Quant au style de cette médaille, la pureté en est encore remarquable. Il résulte de ces observations, que la monnaie de bronze de très-petit module, destinée à servir d'appoint à la monnaie d'argent, était en usage à Bénévent dès avant l'établissement de la colonie romaine en 269, et que les Romains, en faisant frapper une monnaie de cette nature, peu après la fondation de la colonie, ne faisaient que se conformer à l'usage du pays. On voit, avec la même évidence, que les Romains n'apportaient alors avec eux que leur alphabet, et que leur établissement au milieu des Campaniens ne portait aucune atteinte à l'influence du goût hellénique dans le domaine de l'art.

X. Ages le la monnaie campanienne. Époque samnite.

La série des monnaies samnites ne sera pas à son tour, nous l'espérons du moins, plus rebelle à nos investigations. En 295 avant Jésus-Christ, la ligue samnite (2), affaiblie et déconcertée par tant de défaites successives, voulut, au moyen d'un effort vigoureux, rétablir en sa faveur la balance de la guerre. Les troupes qu'elle leva eurent ordre de se réunir dans *Aquilonia*, place située à l'extrémité méridionale du Samnium. Les chefs crurent pouvoir, par des cérémonies superstitieuses, enchaîner plus étroitement le soldat à son drapeau : on disposa des tentes de toile, *lintea*, sous lesquelles chaque guerrier était séparément conduit ; le sol était jonché de victimes ; si le soldat refusait de prêter le serment qu'on lui demandait de mourir à son poste, il tombait aussitôt percé mortellement sur les corps des hommes et des animaux amoncelés autour de lui. Ceux qui résistèrent à cette épreuve sanglante formèrent ce qu'on appela la *legio linteata*, et opposèrent en effet une résistance désespérée à l'attaque des Romains.

Une médaille, classée d'abord à *Acherontia*, fut restituée plus tard, par Carelli (3), à la ville d'*Aquilonia*, dans laquelle eut lieu la cérémonie que nous

(1) Combe, *Num. vet. Mus. Britan.* tab. II, 4 Cf. Millingen, *Considérations sur la Num. de l'anc. Italie*, p. 224 et 225.

(2) T. Liv. X, 38.

(3) Cf. Millingen, *Considérations sur la Num. de l'anc. Ital.*, p. 177 et 178

venons de rappeler. La restitution proposée par Carelli est rigoureusement fondée en paléographie, et n'a été contestée par personne. Or, Aquilonia n'est nommée qu'à cette seule occasion dans l'histoire, et il en dut être de son importance momentanée comme de celle de *Corfinium* pendant la Guerre sociale. On battit monnaie dans Aquilonia, non comme ville, mais comme place d'armes et point temporaire de réunion des forces samnites. Cette conjecture est pleinement justifiée par le type de la médaille que nous examinons : d'un côté on voit la *tête de Minerve casquée,* de l'autre un *guerrier* également *casqué, armé de pied en cap, et tenant à la main une patère avec laquelle il paraît faire une libation.* Est-il une description qui puisse mieux convenir aux soldats de la *legio linteata,* amenés l'un après l'autre sous la tente sacrée, et se dévouant à la défense de la patrie par un sacrifice solennel ? Ainsi donc, le goût des Samnites pour les sujets purement historiques, qui fait une catégorie si tranchée des médailles de la Guerre sociale, s'était manifesté dès leur première lutte contre les Romains ; et, grâce à cette tendance si différente des habitudes helléniques, nous possédons une pièce de bronze frappée indubitablement l'an 295 avant notre ère, et qui nous donne une idée de l'état des arts à cette époque dans la portion montueuse de l'Italie, qui confine au Samnium et à l'Apulie. Or, cet art samnite, malgré l'inscription osque, est une dérivation du goût et du travail hellénique les plus purs. Dès lors, quand nous lirons dans les historiens les récits qu'ils nous font du luxe guerrier des Samnites, et de la magnificence des armes dont ils étaient revêtus (1), nous saurons à quelle source ils avaient puisé le principe de cet éclat extérieur.



Après une coïncidence si précise entre la médaille et l'événement qu'elle représente, les autres pièces qui portent des légendes osques viennent se classer naturellement dans les limites de la première lutte des Samnites contre les Romains. Ainsi, nous savons qu'en 335 avant Jésus-Christ les *Sidicini* (2), qui

(1) T. Liv. IX, 40. *Duo exercitus erant : scuta alterius auro, alterius argento cœlaverant..... galeæ cristatæ quæ speciem magnitudini corporum adderent. Tunicæ auratis militibus versicolores, argentatis linteæ candidæ.*

(2) T. Liv. VIII, 16, 17.

habitaient Teanum de la Campanie, furent vaincus en bataille rangée par les Romains; en 321, l'année des Fourches Caudines, *Calatia* d'au delà du Vulturne (1) tenait pour les Samnites avec les autres villes de la Campanie méridionale; en 308, *Nuceria Alfaterna* (2) fut reprise par les Romains sur les Samnites. Sans pouvoir affirmer que les médailles osques d'argent et de bronze que nous possédons de ces trois villes aient été frappées aux époques que nous venons d'indiquer, il nous semble impossible de placer ce monnayage dans un autre temps que celui où les Samnites disputaient aux Romains la possession de la Campanie; l'influence grecque contemporaine paraît évidente, quoique le travail semble plus rude et plus heurté qu'à Naples même.

Nous avons aussi des monnaies latines de *Teanum Sidicinum;* mais ces pièces doivent avoir été frappées beaucoup plus tard que les monnaies osques de la même ville. Elles ne se distinguent que par la légende, d'espèces semblables frappées à Calès, à Suessa et à Calatia. Sur toutes ces médailles on trouve uniformément au droit une *tête casquée de Minerve,* au revers un *coq accompagné d'une étoile;* poids, dimension et style, tout est commun entre ces pièces. On distingue *Calatia d'au delà du Vulturne,* à laquelle on donne les monnaies osques, de *Calatia* ou *Caiatia*, voisine de Suessa; à celle-ci appartiennent sans aucun doute les monnaies à légende latine; mais une distinction semblable ne peut être introduite dans la numismatique de Teanum (3). Suessa et Calès étaient des colonies romaines; Teanum et Caiatia avaient une origine opique, étrusque ou samnite. A quelle époque des villes dont les traditions reposaient sur des bases si différentes ont-elles pu contracter les liens dont leur union numismatique nous retrace l'image? Nous trouvons Teanum comme Calès, comme Caiatia, comme Suessa, dans la liste des villes qui abandonnèrent les Romains et prirent le parti d'Hannibal après la bataille de Cannes (4). C'est alors qu'on vit les colonies romaines de la Campanie abjurer leurs liens originaires avec la mère patrie, et s'unir au cri d'indépendance que jetait une grande partie de l'Italie; et cependant l'influence romaine avait assez pénétré dans les villes qui autrefois soutenaient la cause samnite, pour leur imposer l'usage des lettres latines, circonstance qui montre encore quelle distance doit avoir séparé l'émission de ces pièces aux types de la Minerve et du coq, du temps où fut

(1) T. Liv. IX, 2, 28.

(2) T. Liv. IX, 41.

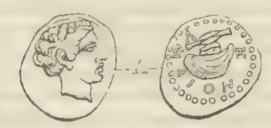
(3) La numismatique de Teanum de l'Apulie diffère totalement de celle de Teanum Sidicinum: aucune des pièces dont nous nous occupons ici ne peut se rapporter à la première de ces villes.

(4) T. Liv. XXIX, 15.

fondée la colonie de Bénévent. D'après ces observations, nous croyons devoir placer la fabrication de ces monnaies dans les années de la seconde Guerre punique qui suivirent la bataille de Cannes (216-204); et comme ces médailles sont encore d'un beau travail, nous y voyons la preuve que les traditions de l'art grec ne s'étaient que médiocrement affaiblies pendant le premier siècle de la domination romaine sur la Campanie.

C'est aussi jusqu'à cette limite de la seconde Guerre punique inclusivement qu'il faut faire redescendre le monnayage de Capoue, qui, parmi les pièces à légende osque, forme une série particulière, toute nationale et distincte de l'influence samnite. Les monnaies de Capoue, les plus anciennement frappées, sont des pièces d'argent à légendes grecques servilement imitées de pièces frappées à Cumes (1) et à Naples; mais Capoue ayant succombé sous les attaques des Samnites en même temps que la colonie chalcidique, nous voyons le monnayage de cette grande ville suspendu par les mêmes causes sans doute qui paraissent avoir interrompu pendant quelque temps celui de Nola. Les Samnites, en effet, alors tout-puissants, ne semblent pas avoir eu de monnaies qui leur fussent propres; celles qui ont été frappées sous leur influence appartiennent au temps de leur lutte, et par conséquent de leurs rapports avec les Romains. Aussi, sommes-nous portés à placer la reprise du monnayage de Capoue vers l'époque où l'administration romaine y introduisit l'usage des as. Ceux qui appartiennent à cette ville et à celle d'Atella sont divisés, il est vrai, en dix parties et non en douze, frappés et non coulés, enfin beaucoup plus faibles de poids que les as romains considérés par nous comme contemporains. Malgré toutes ces différences, dont nous ne pouvons apprécier les causes, nous ne croyons pas qu'il existe de monnaies osques de Capoue plus anciennes que

(1) Nous reproduisons ici deux admirables *tridrachmes* du cabinet de M. le duc de Luynes, le premier frappé à Cumes, le second sorti des ateliers monétaires de Capoue. En comparant ces deux pièces, on reconnaît qu'elles ont été gravées par le même artiste. Les deux têtes sont tout à fait semblables comme caractère et comme style, et la souplesse du dessin y est assez grande pour qu'on assigne à ces monnaies une date rapprochée de la destruction de Cumes. Le revers du tridrachme de Capoue est, à son tour, emprunté à la monnaie de Naples.







l'an 317, et les monnaies de cette ville qui cessent de montrer les marques des divisions de l'as, sous la forme de globules ou même d'étoiles, nous paraissent pour la plupart se rapprocher beaucoup de l'époque de la seconde Guerre punique, ou même porter l'empreinte de l'influence que les événements de cette guerre exercèrent sur le sort de Capoue (1). Au reste, nous convenons sans hésitation de la difficulté de cette matière, qui exigerait une étude spéciale faite sur une collection complète des monnaies de Capoue; malheureusement cette série n'est pas très-riche dans le Cabinet de France.

XI. Ages de la monnaie campanienne. Epoque romaine.

Nous avons précédemment parlé des monnaies latines de la Campanie qui paraissent avoir été frappées dans les années qui suivirent la bataille de Cannes; il faut se garder de confondre ces pièces avec les médailles d'argent et de bronze frappées antérieurement à Calès, à Suessa, à Æsernia, à Compsa, qui portent aussi des légendes latines, mais se distinguent par des types variés et un travail infiniment supérieur. Ces médailles, qui égalent ce que l'art grec a produit de plus délicat, ont dû être frappées comme les bronzes d'Ariminum et de Bénévent précédemment mentionnés, fort peu de temps après la colonisation de ces villes par les Romains. Or, la date de ces fondations se rapporte pour presque toutes au temps de la grande émission des as italiotes. Calès fut fondée 333 ans avant notre ère; Suessa, en 313; Compsa ou Cossa en 274; Æsernia, peuplée par les Romains en 264, ne dépasse, comme on voit, que de cinq années l'époque à laquelle finit à Rome le règne de l'*Æs grave*. Ce n'est pas la Campanie seulement qui possède de ces monnaies coloniales : *Alba Fucensis*, fondée la même année que Calès, a de jolies monnaies d'argent d'un très-petit module, et dont le style indique un temps peu éloigné de l'établissement de la colonie; cette monnaie d'argent, en désaccord avec le système qui régnait dans la capitale, s'avance, pour ainsi dire, jusqu'aux portes de Rome, si nous en jugeons d'après les médailles de Signium, encore plus petites que celles d'Albe, et remarquables par un travail qui se rapproche du style archaïque (2). Toutes ces mon-

(1) M. Millingen a publié (*Ancient greek Coins*, pl. II, n° 6) une monnaie d'Atella, offrant au droit *la tête radiée et de face du Soleil*, au revers un *éléphant*. Ce dernier type, évidemment carthaginois, nous reporte à l'époque que nous venons d'indiquer : l'on a vu précédemment qu'Atella avait constamment suivi la fortune politique de Capoue.

(2) M. Millingen a le premier publié (*Anc. gr. coins*, pl. I, n° 1) une belle médaille, qui aujourd'hui fait partie du Cabinet de France, et au revers de laquelle il a lu : SORANO, en lettres latines. En conséquence, il a attribué cette médaille à *Sora* de la Campanie. Une telle pièce trouverait naturellement sa place parmi celles que nous venons de mentionner, puisque la colonie romaine de Sora fut fondée en 304. Mais bien que M. Millingen ait reproduit sa lecture et

naies, isolées et fort rares, dont l'émission ne paraît pas avoir été renouvelée dans les villes qui les ont fait frapper, peuvent être considérées comme des monuments de la fondation des colonies; nous savons que celle de Signium fut renouvelée 496 ans avant Jésus-Christ; c'est beaucoup trop haut pour les médailles que nous possédons; aussi n'est-il pas impossible que le fait rapporté à l'an 496 se soit reproduit dans l'âge suivant.

XII. Monnaies de l'Apulie. Limites respectives de l'*Æs grave* et du monnayage grec.

Les observations que nous a suggérées l'étude des monnaies de la Campanie et du Samnium pourraient s'appliquer encore à l'extension du monnayage grec parmi les Dauniens et les autres *Mixobarbari* de l'Apulie. Nous contemplons avec étonnement les belles monnaies d'Arpi, de Salapia, de Canusium, de Rubi; nous remarquons que le travail purement hellénique de ces médailles s'accorde avec les légendes grecques dont elles sont accompagnées; c'est le développement de l'autorité et de l'influence des Tarentins qui a pu seul incorporer si étroitement à l'hellénisme des contrées longtemps barbares; or, c'est à dater surtout de l'expédition d'Alexandre, roi d'Épire, en Italie (332 ans avant Jésus-Christ), que s'est accrue la puissance continentale des Tarentins. Cette puissance ne succomba qu'avec Tarente elle-même, l'an 271; voici donc plus de soixante ans pendant lesquels l'hellénisme influa presque exclusivement sur cette partie de l'Italie; et, pendant la dernière moitié de cette période, si nos observations précédentes sont fondées, un monnayage établi sur des bases purement grecques fleurit au delà de l'Apennin, à une distance peu considérable des ateliers d'où sortait l'*Æs grave* du Picenum méridional; de façon qu'on pourrait, à la rigueur, tracer une ligne à travers la Péninsule, entre l'embouchure du Liris et le promontoire Garganum, cette ligne servant à marquer, sauf de légères exceptions, les domaines de l'*Æs grave* au nord, et ceux du monnayage grec au sud, depuis le milieu du IVe siècle avant Jésus-Christ jusqu'à l'abolition du système exclusif de l'*Æs grave* à Rome, en 269. Or, l'histoire de cette période est précisément celle des guerres, des confédérations, des traités, des rapports de toute nature enfin, et presque journaliers, entre les peuples que

son attribution dans ses *Considér. sur la Num. de l'anc. Ital.* p. 237, il nous semble impossible de lire sur la médaille une autre légende que CORANO, et, par conséquent, de ne pas reconnaître ici une monnaie de *Cora*, ville du Latium, située à peu de distance de Signium. Ce serait donc comme une troisième pointe poussée par la monnaie d'argent dans le domaine de l'*Æs grave*. Au reste il paraît impossible de déterminer rigoureusement l'âge de cette monnaie de Cora; les Romains avaient envoyé dans cette ville une colonie qui subsistait dès l'année 502 avant J. C.

séparait cette ligne idéale, marque d'une différence profonde dans le système monétaire.

XIII. Caractère *obsidional* d'une grande partie de l'*Æs grave*.

Quelques lecteurs ont pu s'étonner de nous voir, dans l'étude qui précède, rattacher à des événements militaires les principales émissions de l'*Æs grave* qui ont eu lieu chez les peuples italiotes. C'est qu'au nombre des causes qui ont le plus contribué à enrichir la numismatique, les nécessités de la guerre doivent être mises au premier rang. La collection des monnaies obsidionales, frappées dans les temps modernes, est une source d'observations utiles pour la solution du problème qui nous occupe en ce moment; car les circonstances qui ont contraint à l'émission des monnaies obsidionales ont dû se présenter beaucoup plus fréquemment encore dans les temps anciens que dans les temps modernes. On a vu souvent, dans les siéges, par le manque de métaux précieux, se produire la nécessité de frapper des pièces de bronze d'un module plus considérable que les besoins ordinaires n'en réclament. Il est certain que, parmi les as italiques, beaucoup ont dû présenter un caractère obsidional. Nous possédons, dans notre Cabinet des médailles, l'as d'une série que les PP. Marchi et Tessieri ont publiée, la première des *Incertaines*, et qui a trop d'analogie avec les autres séries latines pour qu'on l'attribue à une autre contrée. Cet as, qui n'est point l'ouvrage d'un artiste ignorant, a été modelé avec une négligence et une précipitation qui accusent une circonstance extrêmement pressante, semblable à celles que la guerre enfante à chaque pas. Ainsi, la présence de l'*Æs grave* dans des lieux voisins de ceux où la monnaie d'argent était dominante, et où le bronze jouait simplement le rôle d'une monnaie d'appoint, peut très-souvent s'expliquer par le caractère obsidional inhérent à une partie de cette suite.

XIV. Causes économiques de la permanence de l'*Æs grave*, principalement à Rome.

Mais l'as romain étant le principal et en même temps le point de départ de l'*Æs grave* en Italie, ne saurait être rangé dans l'exception; sa permanence et sa durée l'affranchissent de toute considération tirée des nécessités temporaires; il représente un état de choses régulier, et il est plus que probable que la même permanence, la même régularité se sont étendues, au moins pendant quelques générations, à d'autres séries que la romaine. Il faut donc chercher ailleurs, et dans des causes plus générales, le principe de l'opposition des systèmes monétaires de l'Italie. Cette cause était, nous ne pouvons en douter, l'inégalité constante, et, pour ainsi dire, normale dans la répartition des métaux précieux; or, une pareille inégalité est incompatible avec un commerce étendu et facile, tel que celui qui existe dans la société moderne.

Une guerre permanente, des antipathies mutuelles, un isolement presque complet, le manque absolu de voies de transports, tel est l'état dans lequel ont vécu les peuples de l'Italie jusqu'au VIe siècle de Rome. Si nous recherchons les causes qui, en dépit de ces obstacles, auraient pu faire affluer les métaux précieux dans la partie de l'Italie où l'*Æs grave* a dominé, nous n'en découvrons point. Cette contrée ne possédait aucune de ces substances naturelles qui, nécessaires à tous, ne se trouvent pourtant concentrées qu'en un seul lieu, ou présentent dans un endroit unique des facilités extraordinaires d'exploitation. Rien dans l'Italie continentale d'analogue à l'argent du mont Pangée, à l'or de la Scythie, à l'étain des Cassitérides, au fer de l'île d'Elbe, au silphium de Cyrène. Les peuples de l'Italie moyenne n'ayant à livrer, en échange de l'or et de l'argent dont ils auraient eu besoin, aucun objet d'une importance équivalente, n'avaient donc aucun moyen d'attirer chez eux une masse considérable de ces métaux. Le peu qu'ils en possédaient, avant d'être appliqué à l'usage monétaire, était absorbé par des besoins plus essentiels et plus pressants. La parure des femmes, les signes de la puissance suprême, le tribut prélevé par la religion et les sépultures, ne permettaient pas qu'on établît des matières aussi rares comme signe représentatif de toutes les valeurs.

Les populations dont la discipline était la moins forte, et le penchant plus grand pour les aises de la vie, souffraient moins d'ailleurs de cette pénurie de matières précieuses qu'on ne serait tenté de le supposer d'après les conditions de notre société moderne. Sous un ciel comme celui de l'Italie, le sol et l'industrie particulière de chaque ville suffisaient aux besoins les plus impérieux de l'organisation physique et de l'imagination, c'est à savoir la nourriture, le vêtement, l'armement, l'habitation, les arts plastiques et l'architecture. A plus forte raison, chez un peuple qui, comme celui de Rome, par un merveilleux génie, avait fait de cet isolement, de cette nécessité de vivre de ses propres ressources, le principe de sa discipline, de sa force et de ses progrès; là, le mépris des métaux précieux, érigé en principe moral et en règle de conduite, devait donner naissance à un système monétaire qui eût pour base un métal aussi commun que le bronze.

Pour donner une idée de la disproportion qui existait dans l'Italie moyenne entre la masse du bronze et celle de l'argent, il suffit de rappeler qu'au triomphe de L. Papirius Cursor le fils, après la victoire d'Aquilonia (avant Jésus-Christ, 295), on porta *deux millions trente-trois mille livres* pesant de bronze enlevé aux prisonniers samnites, et seulement *treize cents livres* d'argent pris

dans les villes ennemies (1). Or, le peuple qui avait fourni ces dépouilles était loin d'affecter la même simplicité que les Romains, et sa position intermédiaire entre la Campanie et l'Apulie devait faire pénétrer chez lui les matières précieuses plus facilement que dans le pays où dominait alors le système de l'*Æs grave*. En effet, la médaille contemporaine d'Aquilonia prouve que le cuivre était alors réduit, dans le Samnium, au rôle de monnaie d'appoint. Il est vrai que dans l'Apulie, à peu de distauce d'Aquilonia, nous trouvons la série de l'*Æs grave* la plus méridionale, celle de *Luceria*. Les Romains envoyèrent une

(1) T.-Liv. X, 46. *Æris gravis transvecta vicies centena et ad triginta tria millia; id æs redactum ex captivis dicebatur; argenti, quod captum ex urbibus erat, pondo millia trecenta triginta. Omne æs argentumque in ærarium conditum.* Le bronze pris sur les captifs ne peut s'entendre que de leur armure. Comme on n'avait fait que trois mille prisonniers dans le combat, il faut joindre à leur dépouille celle des trente mille hommes restés sur le champ de bataille; en estimant de vingt-cinq à trente livres romaines le poids d'une armure complète, la dépouille des trente-trois mille hommes n'aurait pas tout à fait suffi à parfaire la moitié du poids indiqué par Tite-Live. Ce que l'armée n'avait pas fourni dut par conséquent être pris dans les villes; aussi la distinction établie par Tite-Live entre le bronze enlevé aux captifs et l'argent tiré des villes, ne doit-elle pas être prise au pied de la lettre. Le récit de Tite-Live paraît indiquer qu'avant de porter dans la pompe du triomphe et de ranger dans l'*ærarium* une masse de métal aussi considérable, on l'avait convertie par la fonte en *Æs grave*. Or la forme la plus commode, comme on l'a dit plus haut, pour *tasser* tant de bronze dans un local assez restreint, était celle de ces lingots quadrilatères dont on n'avait pu jusqu'à présent déterminer ni l'époque ni l'usage*. Parmi ceux que possède le cabinet de France, il en est un d'un très-bon travail sur lequel on voit, d'un côté: *deux poulets prenant à terre leur nourriture, et deux étoiles*, de l'autre *deux tridents*

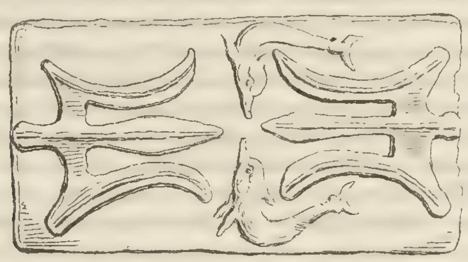


Moitié de la grandeur de l'original.)

* On trouve dans l'ouvrage de M. Riccio, intitulé: *Le Monete delle antiche famiglie di Roma*, 2a ediz. Naples, 1843, à la pl. LXVII, un lingot quadrilatère au type du bœuf répété sur les deux faces, avec *quatre traits* également répétés, lesquels laissent à cette pièce la valeur du *Quadrussis*. M. Riccio reconnaît dans les pièces d'un plus grand volume encore des *Quincusses* ou pièces de cinq as. Celle que nous reproduisons doit appartenir à cette dernière catégorie.

colonie dans cette ville, l'an 313 avant J.-C. (1), et, comme la suite d'as est double (2), il est probable qu'en 295, lors de l'émission de la monnaie d'Aquilonia, l'*Æs grave* de Luceria était encore en usage. Les monnaies d'argent frappées à Arpi, dans le voisinage de Luceria, appartiennent certainement à la période de la grande puissance des Tarentins en Italie (33-271); mais nous sommes habitués à ces contrastes (3).

accompagnés de deux dauphins. Le type tout à fait extraordinaire qui décore ce monument nous a fait souvenir qu'avant la bataille d'Aquilonia les *pullarii* ayant hésité sur l'augure qu'il



fallait tirer des animaux confiés à leurs soins, Papirius n'en donna pas moins le signal de la bataille, et fit placer au premier rang celui des *pullarii* qui avait déclaré l'augure défavorable; ce devin ayant été tué au commencement du combat, *les dieux sont pour nous*, s'écria le consul, et bientôt la plus éclatante victoire vint justifier sa confiance. Serait-ce à cette occasion que le vainqueur aurait fait empreindre la figure des poulets sacrés sur le bronze enlevé à l'ennemi? Le désir que nous éprouvons de faire accepter cette conjecture, et par conséquent d'établir un fait chronologique d'une importance capitale dans l'étude de l'*Æs grave*, ne nous fait pas illusion sur la difficulté qu'il y aurait à expliquer le trident et les dauphins du revers, dans l'hypothèse qui s'est présentée à notre esprit. Ces symboles éveillent en effet l'idée d'une *victoire navale;* mais comment pourrait-on chercher une allusion à un événement maritime sur l'*Æs grave*, puisque cette fabrication cessa avant la première guerre punique, pendant laquelle les Romains parurent la première fois sur la mer? S'il nous était permis d'ajouter une conjecture à une conjecture, nous verrions dans le trident et les dauphins les attributs de Neptune *Equester*, qui, sous le nom de *Consus*, présidait chez les Romains aux bons conseils et aux sages résolutions; c'en fut une des plus heureuses que celle dont Papirius s'avisa, dans un moment où l'hésitation des *pullarii* allait décourager une armée superstitieuse, et le fier sénateur avait quelque droit de rapporter à *Consus* lui-même une telle résolution. Au reste, si Neptune put être invoqué en cette circonstance pour couvrir un mépris de la religion des augures que le succès avait déjà justifié, on dut, cinquante ans plus tard, penser que le dieu de la mer avait pris parti pour les *pullarii* contre le consul, quand P. Clodius ayant fait jeter à l'eau les poulets sacrés qui refusaient de manger, la déroute navale de Drepanum suivit cet acte éclatant d'impiété.

(1) T. Liv. X, 26.

(2) *Æs grave*, cl. IV, tav. 4.

(3) L'as de la colonie romaine de Luceria se

Les relations commerciales étaient tellement impuissantes à modifier cet état de choses, qu'il fallut les résultats de la guerre pour mettre enfin Rome sur le même pied que les villes qui, depuis longtemps, employaient la monnaie d'argent. L'énorme butin fait sur Tarente, la plus opulente des républiques de la Grande-Grèce, dut amener un tel résultat, et la secousse qu'il produisit fut assez rapide et assez violente pour réduire tout à coup l'*Æs grave* à une valeur qui le rendait peu différent de la monnaie d'appoint en usage dans les villes grecques. Pline a sans doute rapporté inexactement cette révolution économique, et son récit, qui présente l'*Æs* comme tombé subitement du poids d'une livre à celui de deux *sextantes*, est contredit par les monuments eux-mêmes, lesquels montrent une décroissance progressive de l'*Æs* moulé jusqu'aux premiers *Æs* frappés, le poids de ces derniers dépassant de très-peu de chose celui de deux *sextantes* d'ancienne fabrique. Mais pour bien comprendre le caractère et l'importance du fait que Pline a voulu signaler, on doit se souvenir que dans tout système monétaire il y a deux choses à considérer, la valeur intrinsèque du métal et celle des objets contre lesquels on l'échange. Or, au moment où les métaux précieux affluèrent pour la première fois dans Rome, la valeur de tous les objets de consommation dut prodigieusement s'accroître, et ce qu'on avait précédemment pour une pièce de bronze ne put plus être acquis que pour une pièce d'argent. L'argent remplaçant le bronze dans les paiements considérables, fit sentir l'incommodité de l'*Æs grave*, et rendit inutile l'usage d'une monnaie aussi pesante. Dès lors la réduction de l'*Æs* à un poids moindre que sa valeur réelle ne présentait plus d'inconvénients, puisque dès lors aussi la monnaie de bronze ne devait plus servir qu'à faire l'appoint de celle d'argent, base nouvelle du système. L'espèce de banqueroute ordonnée alors par le gouvernement romain, fut sans doute peu sensible à cause des masses d'argent que les distributions faites aux soldats firent circuler dans toutes les familles.

XV. Obstacles au commerce en grand des objets d'art dans la société antique. Les artistes, au contraire, se transportent et s'établissent partout avec une grande facilité.

Cette longue digression n'aura point, nous l'espérons, été inutile à l'éclaircissement de la question qui fait le principal objet de ce travail. Nous avons, dès à présent, une idée de l'état de clôture dans lequel les peuples de l'Italie

montre à nous comme perdu entre le bronze frappé des Samnites et l'argent monnayé des Tarentins. Les Romains de la colonie n'avaient donc aucun rapport avec leurs voisins? Une telle supposition cesse d'étonner, quand on voit quels motifs faillirent empêcher l'établissement de la colonie : *Longinquitas quoque abhorrere a relegandis tam procul ab domo civibus inter tam infestas gentes cogebat*. T. Liv. X, 26.

moyenne vivaient, les uns à côté des autres, et nous pouvons juger du peu d'importance et d'étendue qu'avaient chez eux les relations commerciales. Le nombre des objets d'absolue nécessité qu'il fallait se procurer par le commerce était restreint : là où le luxe existait, il devait attirer un certain nombre de superfluités, soit manufacturées, soit à l'état brut ; mais la puissance, dans ces sociétés imparfaites, étant appuyée sur le glaive, le luxe devait s'approvisionner bien plus par les résultats de la guerre que par les transactions commerciales. Des objets d'art quelconques pénétrant en grande abondance, d'une manière constante et par les voies pacifiques, dans les villes de l'Italie moyenne, c'est là une donnée qui nous paraît incompatible avec l'organisation politique, sociale et économique de ces villes à l'époque où le commerce en grand des vases peints aurait dû avoir lieu, s'il avait réellement existé. Mais, si les objets d'art étaient difficiles ou même impossibles à transporter en grandes masses, les artistes qui les exécutaient ne rencontraient pas individuellement les mêmes obstacles. Nous voyons, par l'histoire des arts de la Grèce, à quel point était changeante et, pour ainsi dire, nomade la vie des artistes de la grande époque. Les monuments numismatiques nous sont encore ici d'un grand secours ; car, sans parler des signatures d'un seul et même graveur inscrites sur les monnaies de plusieurs villes, quelquefois séparées les unes des autres par de grands intervalles, il existe souvent une telle identité de style et de travail entre les monnaies appartenant à des contrées séparées par les plus grands espaces, qu'on ne peut s'empêcher d'en conclure que les hommes de talent, partout bien accueillis, n'hésitaient pas à louer leur industrie à qui savait la récompenser, quels que fussent l'origine, les mœurs et les gouvernements des pays où ils étaient appelés.

D'ailleurs, la vie commune qui animait tout le corps hellénique au moment des grands développements de l'art, et l'unité de progrès qui en fut la conséquence, se manifestent d'une manière si éclatante dans l'ensemble des productions monétaires, exécutées pourtant toutes ou presque toutes dans les lieux mêmes où elles entraient en circulation, qu'on ne peut expliquer ce phénomène autrement que par une exception faite en faveur des artistes habiles, à toutes les habitudes de séparation et d'antipathies qui entravaient la société antique.

Mais ce privilége des artistes ne se bornait pas aux villes purement grecques ; la séduction irrésistible qu'exerçait leur talent s'étendait à presque toutes les populations qui confinaient aux cités helléniques, et un établissement au milieu

des Barbares n'était, pour un artiste grec, ni plus difficile ni moins tentant que lorsqu'il s'agissait de passer d'une ville grecque à une autre. Dans ces occasions, les artistes ne pouvaient manquer de porter avec eux des échantillons de leur savoir-faire ; les objets d'art, non plus en grandes masses, mais isolément, pénétraient aussi aisément dans toutes les contrées par la pratique des usages de l'hospitalité. En un mot, la facilité avec laquelle l'art répandait ses influences dans la société antique, forme un contraste frappant avec les difficultés que les rapports commerciaux éprouvaient en beaucoup d'endroits, et particulièrement dans l'Italie moyenne.

FIN DE L'INTRODUCTION DU PREMIER VOLUME.

TABLE DE L'INTRODUCTION

A L'ÉTUDE DES VASES PEINTS.

CHAPITRE III.

TABLE DES PLANCHES

DU PREMIER VOLUME.

Les planches A, B, C, D, représentent les principales formes connues des vases peints, au nombre de 109.

CHAPITRE Ier.

LES GÉANTS, pages 3-18.

CHAPITRE II.

JUPITER, pages 19-64.

CHAPITRE III.

JUNON, pages 65-100.

CHAPITRE IV.

VULCAIN, pages 101-173.

CHAPITRE V.

MINERVE, pages 174-299.

CHAPITRE VI.

———

TABLE DES VIGNETTES.

Tête de la nymphe Parthénope, à droite. Derrière, un osselet. Dessous, ΧΑΡΙΛΕ.

℞. Bœuf à face humaine couronné par la Victoire. Entre les jambes du bœuf un Κ. A l'exergue ΝΕΟΠΟΛΙΤΩΝ. Tridrachme de Naples.

Tête d'Apollon couronné de laurier à droite.

℞. ΡΩΜΑΙΩΝ. Partie antérieure d'un taureau à face humaine, à droite, ayant sur le corps une étoile. Æ. 5. Monnaie de Naples.

P. XLVIII. MALIESA. Tête de la nymphe Parthénope, à droite.

℞. Taureau à face humaine, marchant à droite. Au-dessus, une grappe de raisin, ou une feuille. Æ. 3. Monnaie de Maleventum.

P. XLIX. Trois médailles.

Buste de Minerve coiffée d'un casque ceint d'olivier, à droite.

℞. ΝΕΟΠΟLITEO.... Taureau à face humaine, marchant à droite. Tridrachme de Naples.

Buste de Minerve coiffée d'un casque, orné d'une chouette et d'une couronne d'olivier, à droite.

℞. ΝΩΛΑΙΩΝ. Taureau à face humaine, marchant à droite. Entre les jambes, monogramme composé des lettres ΛΕ. Tridrachme de Nola.

Buste de Minerve coiffée d'un casque, entouré de feuilles d'olivier, à droite.

℞. ΚΑΠΠΑΝΟ... Taureau à face humaine, marchant à droite. Entre les jambes, un objet indistinct. Sous la tête, un Λ. Tridrachme, de Capoue.

P. L. BENVENTOD. Tête laurée d'Apollon, à gauche.

℞. ΠROΠOM. Cheval en course, à droite. Au-dessus, pentagone Æ. 5. Monnaie de Bénévent.

P. LI. AKVRVNNIAR (*Acudunniad*, en caractères osques rétrogrades). Tête de Pallas casquée, à droite.

℞. Guerrier casqué, debout, tenant une patère dans la main droite, une haste et un bouclier dans la gauche. Æ. 5. Monnaie frappée à Aquilonia.

P. LIII. Deux médailles.

Tête de l'amazone Cymé ou de la sibylle de Cumes, à droite.

℞. ΚΥΜΑΙΟΝ (*rétrograde*). Coquille de l'espèce nommée *pinna*, et au-dessus, épi d'orge. Tridrachme de Cumes.

Tête de Diane, à droite.

℟. ΚΑΠΠΑΝΟΣ. Taureau à face humaine, à droite. Entre ses jambes un serpent. Tridrachme de Capoue.

P. LVIII et LIX. Deux poulets sacrés prenant leur nourriture à terre et deux étoiles.

℟. Deux tridents et deux dauphins. *Quincussis* ou pièce de cinq as, du Cabinet des Médailles.

Page 81. Junon ou Iréné et la Victoire ou Iris, *cylix* du Musée Britannique.

P. 190. Jupiter en proie aux douleurs de l'enfantement, et deux Ilithyies, *amphore de Nola* tirée du recueil de Passeri.

P. 253. Minerve occupée à tracer des lettres, *amphore de Nola* de la Pinacothèque de Munich.

P. 286. Jupiter-Polieus, ou Éleuthérius, ou Neptune-Érechthée, la Victoire, Éros et Antéros, revers du *stamnus* de la Pinacothèque de Munich, sur lequel est peinte la naissance d'Érichthonius, planche LXXXIV.

P. 307. Enfant jouant avec une petite œnochoé, *œnochoé athénienne* tirée de l'ouvrage du baron de Stackelberg, *die Gräber der Hellenen.*

P. 312. Forme de la petite *œnochoé athénienne* de la collection Fauvel, dont les sujets sont reproduits sur la planche XCVII.

———

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

MYTHOLOGIE.

PREMIÈRE PARTIE.

LES DIEUX.

CHAPITRE PREMIER.

LES GÉANTS.

Les vases peints n'ont offert jusqu'à ce jour aucune trace des mythes de Saturne, de Cybèle, Rhéa ou Ops, de Janus, enfin d'aucune des anciennes divinités italiotes. Les mystères de la Mère des dieux n'ont fourni non plus aucun sujet aux artistes, dont les vases nous ont transmis les productions. Comme monuments contemporains de la première époque des religions italiotes, nous ne connaissons que de rares échantillons, parmi les vases peints, malgré le nombre considérable de monuments de ce genre sorti depuis une dizaine d'années des fouilles de l'Étrurie; l'hellénisme pur a presque toujours exclusivement dominé dans les compositions qui décorent les vases. L'influence orientale, qui s'était éclipsée pendant plusieurs siècles devant l'influence des arts de la Grèce, reparut à la suite des conquêtes d'Alexandre; mais alors la fabrication des monuments céramiques avait presque entièrement cessé, ou du moins touchait à sa fin. Il serait possible pourtant que les rares échantillons des premiers âges de la céramographie qu'on retrouve dans les hypogées, nous montrassent un jour des représentations de divinités tout à fait asiatiques;

l'empreinte directe des idées phéniciennes ou lydiennes n'a certainement pas disparu d'un assez grand nombre de ces monuments; il se pourrait aussi que parmi les vases du Samnium et surtout de l'Apulie, la plupart fabriqués à une époque où les idées orientales eurent un nouvel accès dans la Grèce, on rencontrât des vestiges de cette seconde époque des religions asiatiques. Mais nous devons avouer que jusqu'à ce jour, si des rapprochements peuvent être établis entre les mythes d'origine et de couleur asiatiques et les sujets tracés sur les vases, c'est presque toujours sous l'apparence extérieure des formes grecques que ces représentations se montrent à nos yeux. Nous verrons plus tard Vénus accompagnée de deux lions ou de deux panthères comme la Cybèle de Phrygie; nous publierons, aux sujets bachiques, un vase de fabrique apulienne représentant le Silène Marsyas, compagnon de Cybèle (1) dans la religion phrygienne, une déesse assise tenant le tympanum, et entre les deux personnages, Coré, dans le costume de chasseresse, rappelant dans cette composition l'amazone Nana (2), qui s'arrache les mamelles en même temps qu'Atys se fait eunuque. Mais ces sujets ont déjà perdu quelque chose de leur aspect oriental pour revêtir les apparences de l'hellénisme, et ce n'est que par des inductions indirectes qu'on parvient à y reconnaître l'influence de l'Orient.

Nous ne devons pas oublier non plus ici une peinture de la plus haute importance, où l'on voit des *satyres mutilés* et des ménades, composition qu'on a voulu rapporter aux mystères d'Atys et de Cybèle (3). Si le sujet a été bien observé, on rattacherait au même ordre d'idées des peintures dans lesquelles des *satyres ithyphalliques* (4) prennent la place des saty-

(1) Diod. Sicul. III, 58.

(2) Arnob. *Adv. Gentes*, V, 7.

(3) *Museum étrusque du Prince de Canino*, p. 91, n° 802. Voici la description qu'en donne le Prince. « Dans le premier « rang, seize petites figures viriles en atti« tudes bizarres forment une danse sacrée. « Dans le second rang, six jeunes femmes « échevelées et six prêtres déguisés en « faunes forment entre eux plusieurs grou« pes symboliques; les prêtres, privés des « organes virils, indiquent les mystères « d'Atys et de Cybèle. Grand vase à « deux anses, fig. noires ». Les inscriptions donnent des noms de satyres et de ménades, la plupart connus; on y remarque celui d'Ορχις.

(4) *Cat. Durand*, n° 145.

res mutilés; et la contradiction, qui paraît exister entre les deux caractères les plus saillants de ces représentations, pourrait bien s'effacer devant un examen approfondi de l'intention qui a présidé à ces sujets. On établirait d'ailleurs un rapprochement naturel entre le culte de Bacchus et celui de l'Atys phrygien, en se rappelant que c'est par la Thrace que le culte dionysiaque est arrivé dans la Grèce. La Thrace entretenait des relations avec l'Orient, et ce pays, par sa position géographique, a droit d'être considéré comme le lien qui rattache les orgies dionysiaques au culte phrygien d'Atys.

Les têtes à double face du Janus barbu, tel qu'il apparaît sur les as italiques, ne se rencontrent pas sur les vases, quoique des représentations analogues existent sur quelques rares médailles de Catane, d'Amphipolis, de Thessalonique et d'Athènes (1); en revanche on y trouve comme sur les médailles de Ténédos, (mais seulement sur des vases en relief), la réunion de deux têtes accolées, l'une mâle et barbue à oreilles pointues, l'autre féminine (2); une tête imberbe et à double face s'est rencontrée aussi en relief, sur un vase de Vulci (3); enfin Caylus (4) a publié un vase, sur lequel sont peintes les têtes accolées des grandes déesses Cérès et Proserpine, sous la forme d'Antevorta et Postvorta (5).

A défaut de monuments céramiques représentant les dieux de la dynastie d'Uranus ou les Titans, nous sommes obligés d'ouvrir notre *Mythologie* par les combats des dieux de la race de Saturne contre

(1) Visconti, *Mus. Pio. Clem.* VI, B, III; *Nouvelle galerie mythologique* dans *le Trésor de num. et de glypt.*, pl. II, n°s 6, 7 et 9. Une tête de Janus quadrifrons en métal doré fut trouvée, en 1833, dans un tombeau de Ruvo. *Bull. de l'Inst. arch.* 1834, p. 38.

(2) *Cat. Durand*, N°s 1256, 1257.

(3) *Monuments inéd. de l'Inst. arch.* I, planche XXXIX. Cette tête représente le héros Cantharus. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.* IV, p. 311 et suiv.

(4) *Recueil d'ant.* II, pl. XXVI, 2. Ce vase ne se trouvant pas au Cabinet des médailles, nous n'avons pas pu le reproduire dans notre recueil; la gravure de Caylus est d'ailleurs trop peu dans le sentiment de l'antique pour être copiée. Cf. dans le *Cat. Durand*, N°s 1929, la double tête en bronze d'Hippa et de Coré.

(5) Varr. *ap.* Aul. Gell. *Noct. Att.* XVI, 16; Macrob. *Saturn.* I, 7; Ovid *Fast.* I, 633.

les géants ou les Titans, lesquels se confondent avec les géants (1). Les géants de forme anguipède, sont excessivement rares sur les vases; jusqu'à ce moment on n'en connaît guère que deux représentations (2). Comme il nous a été impossible d'en obtenir des calques, nous devons nous borner, pour l'instant, d'en donner la description, sauf à revenir sur cette classe de la gigantomachie dans le *supplément*, que nécessairement nous serons obligé de joindre à ce recueil. Le plus important de ces vases, sur lesquels on voit des géants anguipèdes, fait partie du Musée du prince de Canino (3). C'est une *hydrie* à trois anses, fig. noires, et à trois rangs de peintures. Dans la frise ou rang supérieur figurent onze éphèbes à cheval. Sur la panse du vase sont deux compositions distinctes, séparées l'une de l'autre par quatre lions accouplés. Le premier tableau représente *Zeus*, ZEVS, qui foudroie un géant ailé, et anguipède, probablement *Typhon* (4). Dans le second tableau figure Atalante, ATALANTE *(sic, rétrograde)*, qui reçoit d'un personnage nommé *Mopsus*, ΜΑΟΦSOS, la peau et la tête du sanglier de Calydon; *Pélée*, ΓELEVS *(rétrograde)* et *Clytius*, QLVTIOS *(rétrograde)*, assistent à cette scène. Le troisième rang représente des animaux.

Un autre géant anguipède, mais isolé, se trouve sur une *amphore de Nola* (5), fig. noires; il est jeune et imberbe; les serpents semblent lever leur tête menaçante vers le ciel.

Au musée de Berlin, existent plusieurs gigantomachies (6) importantes que nous espérons pouvoir donner dans une de nos prochaines livraisons.

(1) *Nouvelle galerie mythologique*, page 16.

(2) *Museum étrusque du Pr. de Canino*, p. 53, n° 530; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 332, n° 208.

(3) *Museum étrusque*, p. 53, n° 530. C'est un des vases non compris dans le *Cat. d'une collection de vases trouvés en Etrurie*, ce qui explique pourquoi nous n'en avons pas le calque.

(4) Apollod. I, 6, 3.

(5) Gerhard und Panofka. *Neapels ant. Bildw.*, S. 332, n° 208. Cf. Raoul Rochette, *Mémoire sur Atlas*, p. 42.

(6) Gerhard, *Berlins ant. Bildw.*, n° 1002; *Neuerworbene ant. Denkmäler*, n° 1623.

PLANCHE I.

Ce vase, déjà publié par M. Inghirami (1), représente le combat de quatre divinités de l'Olympe contre deux *géants* de forme purement humaine; ces derniers sont armés de toutes pièces et n'offrent aucune particularité de costume. *Jupiter*, revêtu d'une cuirasse, monte sur son quadrige et foudroie ses ennemis (2); l'un est déjà renversé sous les chevaux; *Hercule,* reconnaissable à la peau de lion qui couvre sa tête, est placé sur le char à côté de Jupiter, et lance des flèches contre les géants. *Minerve*, armé de pied en cap, et *Mars,* sous la forme d'un hoplite, portant un grand bouclier argien, combattent à pied et se tiennent à côté des chevaux.

Cette peinture, à figures noires, décore une *amphore tyrrhénienne* (f. 67), qui a passé de la collection de M. Guarducci dans la galerie du grand duc à Florence.

Le revers représente une réunion de divinités, sujet dans lequel nous croyons reconnaître *Jupiter* en proie aux douleurs de l'enfantement, au moment où *Minerve* va sortir de son cerveau. Cette peinture trouvera sa place, au chapitre de Minerve.

PLANCHE II.

La peinture inédite de notre planche II décore la frise d'une *hydrie* (f. 90) à peintures noires de la collection de M. Bourgeois Thierry, à

(1) *Vasi fittili*, tav. LXXV. Cf des sujets analogues sur un vase de la collection Candelori, (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 107), et sur un autre du Vatican, trouvé à Cere, et dont je dois la connaissance à M. Gerhard. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.*, p. 142.

(2) M. Inghirami (*l. cit.*, p. 117), croyait reconnaître *Neptune* dans le dieu placé sur le quadrige.

Suippe, département de la Marne (1). On y voit également un combat de *géants*, contre quatre divinités de l'Olympe. *Jupiter* est vêtu d'une simple chlamyde et porte une lance; suit *Hercule*, coiffé de la peau de lion, et armé d'une lance et d'un bouclier béotien; *Minerve*, armée de toutes pièces, et *Mercure*, reconnaissable à son pétase et à ses bottines, accompagnent Jupiter et le fils d'Alcmène. Les deux géants figurent sous la forme d'hoplites, comme dans la peinture de la planche première (2).

Sur la panse du vase est peint le sujet si souvent reproduit du rapt de Thétis.

PLANCHE III.

Le vase inédit, dont les peintures sont reproduites sur la planche III, fait partie du Musée Britannique (3). C'est une *hydrie* (f. 89), à fig. rouges. *Jupiter* et *Minerve* combattent contre deux *géants*, déjà renversés à leurs pieds. *Jupiter* est armé du foudre, et saisit de la main gauche un de ses adversaires déjà blessé à l'épaule droite. Le *géant* a la tête couverte d'un casque; il est nu, à l'exception d'une peau de loup, nouée sur la poitrine; la tête de l'animal retombe en bas. Un grand quartier de rocher, sur lequel on voit tracée une feuille de platane, sert d'arme offensive au géant, qui le tient des deux mains levé au-dessus de sa tête. Dans le second groupe, paraît *Minerve* armée de pied en cap; le Gorgonium brille au milieu de son égide, qui, attachée sur la poitrine, recouvre aussi le bras gauche de la déesse.

(1) *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n° 133. M. Raoul Rochette possède un *lécythus* avec un sujet analogue; seulement *Mercure* n'y paraît pas. *Cat. Durand*, n. 1.

(2) Cf. ce que nous avons dit (*l. cit.*) sur l'explication d'Hercule et Cycnus, qu'on a voulu appliquer à ces représentations. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1835, pag. 164.

(3) *Cat. Durand*, n° 2.

Le géant renversé aux pieds de Minerve est armé de toutes pièces et a déjà reçu deux blessures.

Les deux géants constamment reproduits dans ces peintures (voyez pl. I, II et III) doivent être regardés comme *Alcyonée* et *Porphyrion* (1), deux des chefs dans la guerre des géants contre les dieux de l'Olympe.

Les trois vases, dont nous venons de décrire les peintures, proviennent des fouilles de l'Étrurie.

PLANCHE IV.

Le sujet de cette planche décore l'extérieur d'une *cylix* (f. 103) à peintures rouges, publiée dans le *Museo Chiusino* (2). On y voit *Neptune* revêtu d'une cuirasse, et reconnaissable à son trident, avec lequel il attaque un géant qui se retourne à son approche. *Neptune* porte sur son épaule gauche un quartier de rocher qu'il va lancer sur son adversaire. Ce groupe, que nous allons retrouver sur les deux planches suivantes, est ici accompagné d'un combat entre plusieurs personnages armés seulement de lances, de boucliers et de casques. Ce combat se répète encore sur la face opposée de la coupe, où l'on voit six hommes armés, semblables aux guerriers figurés sur notre pl. IV (3).

Nous croyons que cette peinture nous offre un sujet attique. M. K. O. Müller (4) a reconnu sur la frise du temple de Thésée, à Athènes, la guerre des *Pallantides* contre les Athéniens, commandés

(1) Apollod. I, 6, 1; Cat. Durand, n° 1. M. Raoul Rochette (*Nouvelles Annales*, p. 327, note) a adopté ces dénominations.

(2) Tav. CLXXI et CLXXII.

(3) On a jugé inutile de reproduire la seconde peinture de cette coupe, parce qu'elle n'a rien de remarquable.

(4) *Hyperboreische-rœmische Studien*, S. 276 folg. Cf. *Mon. de l'art antique*, pl XXI, n° 109.

par Thésée, et a fait remarquer en même temps les rapports qui existent entre les gigantomachies de Pallène en Thrace (1), et le combat des Pallantides vaincus à Pallène dans l'Attique (2). Les peintures de la cylix que nous publions nous semblent représenter un combat analogue. *Neptune Ægœus*, père de Thésée, personnifie le chef des Athéniens; les Pallantides ou géants ont le costume qu'on leur voit habituellement sur les vases, tandis que les Pallantides du temple de Thésée sont des hommes sauvages, armés de pierres, tels qu'un des géants de notre pl. III.

PLANCHE V.

La peinture reproduite sur cette planche d'après l'ouvrage anglais de M. Millingen (3), décore un vase (*kélébé* f. 81) à figures rouges de fabrique sicilienne, conservé aujourd'hui au Musée impérial de Vienne. On y voit *Posidon* ΠΟΣΕΙΔΟΝ qui terrasse le géant *Éphialtès* ΕΦΙΑLΤΕΣ.

Les mythographes nous apprennent que Neptune poursuivant le géant Polybotès, l'accabla sous un énorme rocher, que le dieu détacha de l'île de Cos (4). Près du temple de Cérès à Athènes, on voyait un groupe représentant le même géant terrassé par Neptune à cheval, armé d'une lance (5). Ici, Éphialtès (6) est l'adversaire

(1) Paus. VIII, 29, 2.

(2) Schol. *ad* Aristophan. *Acharn.* 233. Cf. Herodot. I, 62; Plutarch. *in Thes.* 13.

(3) *Ancient uned. monum.* pl. VII; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XLI; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. LXXXIV; Müller, *Mon. de l'art antique*, pl. XLIV, n° 208.

(4) Apollod. I, 6, 2; Steph. Byzant. *v.* Νίσυρος; Strab. X, p. 489.

(5) Paus. I, 2, 4.

(6) Apollod. I, 6, 2; Hygin. *Prolog. Fab.* p. 5. Le symbole du cheval sur le bouclier d'Éphialtès appartient à une divinité thalassique, telle qu'Ægæon. Voyez les rapprochements que nous avons établis (*Nouvelle Galerie myth.* p. 32) entre Ægæon, Ægipan, Éphialtès et Pan. Cf. Serv. *ad* Virg. *Æn.* VI, 776. Ptolémée Héphestion (V, p. 324, Gale) nous a conservé une tradition, suivant laquelle les chevaux Xanthus et Balius auraient été des géants qui seuls de leur race avaient combattu contre leurs frères, dans le parti des dieux de l'Olympe.

opposé à Posidon. Le grand quartier de rocher que porte Neptune et sur lequel on distingue plusieurs animaux marins et un quadrupède, peut-être une chèvre (1), est l'île de Nisyre, que le dieu, d'un coup de son trident, détacha de l'île de Cos pour écraser son ennemi.

Le revers montre un second géant sous la forme d'un hoplite (2); il vient au secours d'*Éphialtès*. Ce sera probablement *Otus* (3).

PLANCHE VI.

Les deux peintures de notre pl. VI ornent une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires, du Musée impérial de Vienne, publiée également par M. Millingen (4). La première, en haut de la planche, reproduit le même combat de *Posidon* et d'*Éphialtès*. Seulement le dieu marin, au lieu d'avoir une longue tunique, comme le Neptune de la pl. V, n'a qu'un vêtement court. Sur une amphore du Musée du Louvre, Neptune combattant un géant n'a pour tout vêtement qu'une chlamyde (5).

(1) Tous ces symboles appartiennent par leur nature au dieu des mers.

(2) Millingen, *Ancient uned. monum.* pl. VIII.

(3) Voyez la pl. VI et son explication.

(4) *Ancient uned. monum.* pl. IX; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, vign. II, p. XIV.

(5) *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n° 65. Cf. un sujet analogue au n° 128. M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, août 1837), n'a point approuvé le rapprochement que nous avions établi entre le surnom de Πετραῖος donné à Neptune par Pindare (*Pyth.* IV, 246) et la circonstance de notre peinture qui nous fait voir Neptune armé d'un rocher (πέτρα), qu'il a détaché de l'île de Cos. Selon ce savant l'origine du surnom de Πετραῖος devrait se rapporter uniquement au récit mythologique rapporté par le Scoliaste de Pindare (*ad l. l.*), récit dans lequel on voit le dieu endormi féconder un rocher d'où naît le cheval *Scyphius*. M. Raoul Rochette aurait dû peut-être attacher quelque importance à la seconde explication du même surnom don-

Il est curieux d'observer le costume de Neptune dans les différentes gigantomachies, peintes sur les vases. Sur la planche IV, Neptune est revêtu d'une cuirasse et se rapproche par conséquent de Mars (1). La tunique longue et plissée, les cheveux répandus sur les épaules, et la couronne de lierre du Posidon de la planche V, rappellent tout à fait le costume de Dionysus (2), comme la tunique courte du dieu (pl. VI) le rapproche d'Héphestus. Avec la simple chlamyde, ou nu, tel qu'il ap-

née par le même Scoliaste, et suivant laquelle Neptune aurait été ainsi nommé pour avoir, en Thessalie, fendu de son trident un rocher, à travers lequel le fleuve Pénée se serait frayé un passage. Ce dernier récit présente une analogie frappante avec le mythe attique de la dispute entre Minerve et Neptune, dispute dans laquelle Neptune avec son trident aurait fait jaillir une source du rocher de l'Acropolis (Paus. I, 24, 3; I 26, 6); chez Servius (*ad* Virg. *Georg.* I, 12) c'est le cheval *Scyphius* que Neptune produit quand Minerve fait naître l'olivier. Enfin les productions que Neptune tire tour à tour du flanc du rocher, se réunissent et se confondent, comme l'a très bien vu Vœlcker (*Myth. des Japet. Geschlecht. S.* 132), dans le cheval *Pégase* (πηγή, source) qui d'un coup de pied fait jaillir la source Hippocrène. Neptune, qui est *Petræus*, quand il produit la source et le cheval, l'est-il encore quand il lance un rocher sur le géant Éphialtès? Pour résoudre cette question, on ne doit pas oublier que Neptune, avant d'accabler le géant, a détaché violemment le rocher qui forma l'île de Nisyre. Cf. sur les géants ensevelis sous des îles, Agathocl. *ap.* Steph. Byzant. *v.* Βέσβικος. Dans les mythes rapportés précédemment une idée de génération et de fécondité est inséparable du Neptune Petræus; mais une semblable pensée n'est pas non plus étrangère à la lutte des dieux et des géants. On peut voir ce que nous avons dit à ce sujet dans notre *Galerie mythologique* (p. 8, 28 et 36); cf. *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Etrurie*, p. 120, note 2. La connexion qui existe entre cette dernière forme du mythe religieux et les précédentes autorise donc l'extension du surnom de *Petræus* à la circonstance spéciale représentée dans les peintures des pl. IV, V et VI.

(1) Otus et Éphialtès opposés à Neptune rappellent aussi le mythe dans lequel Arès est enchaîné par les deux Aloïdes. Homer. *Iliad.* E, 385 — 90.

(2) M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, août 1837), pense que la désignation d'un *Neptune couronné de lierre*, manque d'exactitude. Nous nous contentons pour le moment, d'opposer à ce doute le buste de l'Océan, couronné de pampres, publié par Visconti (*Mus. Pio Clem.* VI, tav. V) et de rappeler que Bacchus préside au principe humide en sa qualité d'Ὕης. Cf. *Nouvelles Ann.* p. 361. Plutarch. *Sympos.* V, 3, tom. VIII p. 688, Reiske. Ἀμφότεροι γὰρ οἱ θεοὶ, (Ποσειδῶν καὶ Διόνυσος), τῆς ὑγρᾶς καὶ γονίμου κύριοι δοκοῦσιν ἀρχῆς εἶναι.

paraît sur l'amphore du Louvre (1) et sur une petite œnochoé du Musée Britannique (2), il est un Posidon *Hippius*.

Le nom d'*Éphialtès,* fourni par le beau vase de la planche V, a fait penser avec raison à M. Millingen (3) que le sujet du revers de l'amphore, gravée planche VI, devait représenter *Otus*, frère d'Éphialtès (4). En effet, quoique dans les récits ordinaires, Diane n'ait à combattre que Gration ou Orion (5), *Otus* cependant a des rapports avec la sœur d'Apollon. Les deux Aloïdes avaient voulu faire violence à Junon et à Diane (6), et c'est précisément *Otus* qui, suivant Apollodore, attaqua la fille de Latone. Il n'est donc pas étonnant de voir la déesse se défendre contre l'attentat du géant *Otus*, pendant que Neptune combat *Éphialtès.*

Diane, vêtue d'une tunique talaire, est armée d'un arc et d'un javelot.

PLANCHE VII.

Nous avons proposé ailleurs (7), pour la composition que retrace notre planche VII, les noms d'*Arès* et d'*Ophionée.* Un vase publié par le baron Judica (8) vient confirmer notre conjecture. Sur une des faces on voit Minerve combattant contre deux géants; sur le revers un combat entre trois hoplites, où il nous semble qu'on doit reconnaître Mars avec Otus et Éphialtès (9) ou Pelorus et Mimas (10).

(1) *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 65.

(2) *Ibid.* n° 128.

(3) *L. cit.* p. 21

(4) Comme Aloïdes, Otus et Éphialtès sont frères. Homer. *Iliad.* E, 385; *Odys.* Λ, 307; Apollod. I, 7, 4.

(5) Apollod. I, 6, 2; I, 4, 3. Orion, aussi bien qu'Otus, avait voulu faire violence à Diane.

(6) Apollod. I, 7, 4; Hygin. *Fab.* 28. Cf. Orioli, *Ann. de l'Inst. arch.* VI, p. 158.

(7) *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 185. Voyez le Scoliaste d'Homère (*ad Iliad.* Θ, 479).

(8) *Ant. di Acre*, tav. XXII.

(9) Homer. *Iliad.* E, 385 sqq.

(10) Claudian. *Gigant.* 79 et 85.

nalogie qui existe entre cette peinture et celle de la planche précédente nous a décidés à la ranger parmi les gigantomachies. *Minerve* combat avec la lance; son adversaire *Encélade* l'attend de pied ferme. Le *triskèle* forme l'emblème de son bouclier, comme dans la peinture précédente. M. Panofka a expliqué l'inscription ΚΑΘΙΕ par *Jette,* c'est-à-dire, *lance ton javelot.* Nous préférerions à cette interprétation celle de *Cède : reconnais-toi pour vaincu.* Le même savant s'est efforcé de reconnaître dans les lettres tracées au-dessus du géant : ΚΕΟ. ΜΙ (*rétrograde*), le mot κεῖμαι, *je suis prêt.* Nous avouons que cette dernière interprétation nous paraît un peu hasardée.

La Minerve occupe une des faces de l'amphore, tandis que le géant est peint au revers.

PLANCHE X.

Minerve combat contre deux géants armés de toutes pièces. Cette peinture décore une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires, du Musée de Berlin, publiée par M. Micali (1). Le vase a été trouvé près de Viterbe.

Nous avons proposé ailleurs (2) pour une composition semblable les noms de *Minerve* avec les *Pallantides*, conjecture qui acquiert quelque probabilité, si on compare ces sortes de représentations avec celle de notre planche IV, où nous avons reconnu, d'après l'excellente explication que M. K. O. Müller a donnée de la frise du temple de Thésée, les *Pallantides* en guerre avec les *Athéniens.* Mercure intervient dans le sujet de l'œnochoé aujourd'hui au Musée Britannique, où l'on voit un groupe pareil à celui gravé sur notre planche X.

Le revers montre *Apollon* lyricine assis, et trois *Charites* ou *Muses* (3).

(1) *Storia degli ant. pop. ital.* tav. XCIII; Panofka, *Mus. Bartold.* p. 72; Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* n° 680. Cf. des sujets semblables dans Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, Pl. II, Florence; IV, pl. VII, Paris; Stackelberg, *Die Gräber der Hellenen,* taf. XIII und XIV; Gerhard, *Rapp. volc.* n°s 240 et 241; idem, *Berlin's ant. Bildw.* n°s 605, 659, et *Neuerworb. ant. Denkmäler,* n° 1623.

(2) *Cat. Durand*, n° 32.

(3) Panofka, *l. cit.* p. 73.

PLANCHE XI.

Le sujet inédit de la pl. XI est peint sur une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires du Musée Blacas. *Minerve* sur un quadrige, fait fouler un géant aux pieds de ses chevaux. Selon le témoignage de Pausanias (1), le nom d'*Hippia* fut donné à Minerve, parce que, dans la guerre des dieux et des géants, la déesse lança son char contre *Encélade*. C'est donc encore l'antagoniste ordinaire d'Athéné que nous montre cette peinture. La déesse sur le quadrige remplace évidemment Jupiter armé du foudre, tel que nous l'offrent les planches I et XIII.

C'est ordinairement Jupiter qui combat les géants du haut de son quadrige. Il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer ici que le nom d'Ἀθήνη et celui de Ζεὺς dérivent de la même source (2).

Le revers représente une scène de congé.

La lutte de Minerve contre un ou deux géants est fréquemment représentée sur les vases. On sait que cet exploit de la déesse était brodé sur le péplus qu'on portait en pompe dans les fêtes des Panathénées (3). Le

(1) VIII, 47, 1. Plusieurs auteurs anciens donnent un char à Minerve dans la guerre contre les géants. Euripid. *Hecub.* 469; *Ion.* 1527; *Iphigen. in Aul.* 250; Schol. *ad* Aristid. *Panath.*, p. 343, ed. Dindorf; cf. Bœckh, *Græc. Tragœd. princ.* p. 195.

(2) Schwenck, *Etym. myth. Andeutungen*, S. 34; *Nouvelle Galer. myth.*, p. 33, note 12.

(3) Meursius, *Panath.* 17—19; Bœckh, *Græc. Tragœd. princ.* p. 193-204; Raoul Rochette, *Mémoire sur Atlas*, p. 50 et *Nouvelles Ann.*, p. 326, note 5. Un passage du Scoliaste de Platon (*ad Rep.* p. 395, Bekk.) donne à penser que le combat contre les *Atlantes* pouvait, aussi bien que celui contre les *Pallantides* (Schol. *ad* Aristophan. *Acharn.* 233), remplacer les gigantomachies. Cf. K. O. Müller, *Hyperboreische römische Studien*, S. 279; Creuzer, *Symbolique*, tom. II, p. 813, traduct. de M. Guigniaut. *Atlas*, comme *Pallas*, est quelquefois le chef des titans ou géants. Hygin. *Fab.* 150. Cf. Vœlker, *Mytholog. des Japet. Geschlecht.* S. 311 folg.

nom le plus généralement attribué au géant terrassé par Minerve est *Encélade*. D'autres traditions lui donnent les noms de *Pallas* (1), d'*Aster* ou *Astérius* (2), d'*Acratus* (3); *Typhon* même (4) est un des géants combattus par Minerve.

Le nom de *Pallas* que porte également la déesse, rappelle sa lutte avec son père *Pallas* (5); Ἐγκέλαδος, nom de l'adversaire d'Athéné (6), est aussi un surnom d'Athéné elle-même. Ainsi dans ces luttes se manifeste le même échange d'idées que dans celle de Jupiter et des Titans (7).

Nous réservons pour le mythe d'Hercule, le combat de ce héros contre *Alcyonée*. On a déjà vu intervenir Hercule dans les gigantomachies figurées sur nos planches I et III. Parmi les sujets bachiques, on trouvera toutes les guerres de Dionysus; ces peintures, faute d'inscriptions, laissant toujours l'interprète incertain s'il doit y reconnaître des géants ou d'autres adversaires de Bacchus, tels que les Argiens. Enfin au chapitre d'Apollon et de Diane, se rangeront les vases représentant *Tityus* et *Latone*.

(1) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 355; Cic. *de Nat. Deorum*, III, 23; Clem. Alex. *Protrept.* p. 24, Potter; Arnob. *adversus Gentes*, IV, 14; Apollod, I, 6, 2. Cf. *Cat. Durand*, n° 27.

(2) Schol. *ad* Aristid. *Panath.*, p. 323, ed. Dindorf. M. de Stackelberg (*die Gräber der Hellenen*, Taf. XIII, 6) a attribué ce nom à un géant terrassé par Minerve. Cf. Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* n° 584.

(3) Sur un miroir publié par M. Inghirami, *Mon. etr.*, ser. II, tav. LXXXI. Ce sujet n'existe pas sur un vase, comme l'avait cru M. Panofka (*Cabinet Pourtalès*, p. 100), citation qui a induit en erreur M. Raoul Rochette (*Nouvelles Ann.*, p. 328, note). Voyez notre *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Etrurie*, n° 289, note.

(4) Euripid., *Ion.*, 209; Virg. *Ciris*, 32. Cf. Visconti, *Opere varie*, tom. IV, tav. IV, p. 15-17.

(5) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 355.

(6) Hesych. *v.* Ἐγκέλαδος, ἡ Ἀθηνᾶ. Cf. Etym. M. *sub verbo*.

(7) *Nouvelle Galer. myth.* p. 17.

CHAPITRE II.

JUPITER.

Aucun vase jusqu'à ce jour n'a encore montré la naissance ou la jeunesse du fils de Saturne. Autant la naissance de Bacchus a été reproduite par les artistes qui peignaient les vases, autant les autres théogonies sont rares sur les monuments céramographiques. De même que Rhéa, les Corybantes, les Dactyles et les Curètes paraissent avoir été exclus des peintures tracées sur les vases; ainsi tout ce qui a rapport aux traditions crétoises ou phrygiennes, sur la naissance de Jupiter n'a pas été reproduit par les céramographes. Jupiter paraît dans toute sa majesté, avec ses attributs caractéristiques, le foudre et le sceptre; il est toujours barbu, et dans la force de l'âge. On hésite souvent néanmoins à reconnaître le souverain de l'Olympe dans certaines peintures négligées, et parfois même dans les œuvres les plus soignées des fabriques de Nola et de la Sicile, où Jupiter paraît sous la forme d'un homme barbu et drapé, tenant un sceptre sans aucun ornement distinctif; quelquefois même ce sceptre n'a guère l'apparence que d'un de ces bâtons qu'on voit dans les mains des pédotribes ou des brabeutes, de sorte qu'il est facile de confondre Jupiter avec un roi de l'histoire héroïque de la Grèce, ou avec un gymnasiarque. Dans les nombreuses scènes de congé, auxquelles il est si difficile d'assigner des noms mythologiques déterminés, quand le secours des inscriptions manque, le père ou le vieillard qui assiste au départ du jeune guerrier, ou qui lui donne l'hospitalité, se montre la plupart du temps avec le même costume que Jupiter (1).

Quant aux mythes relatifs à Jupiter, ils sont, en général, rares sur

(1) Voyez pour exemple, Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXI.

les vases ; ses entreprises amoureuses y figurent quelquefois. On trouvera, au chapitre de Bacchus, Jupiter et Sémélé, et au chapitre d'Hercule, Jupiter et Alcmène.

Toutefois, malgré la rareté extrême des sujets dans lesquels on pourrait, avec plus ou moins de probabilité, reconnaître Jupiter jeune, nous pouvons offrir à nos lecteurs, pour ouvrir la série des représentations de Jupiter, une peinture qui, jusqu'à ce jour, selon nous, n'a point été appréciée à sa juste valeur (1).

PLANCHE XII.

La peinture de notre planche XII est prise d'une *hydrie* (f. 89), à figures jaunes et blanches de fabrique apulienne. Ce vase, publié dans le recueil de M. Dubois Maisonneuve (2), fait partie du musée royal du Louvre.

Au centre de la composition qui y est figurée est un édicule d'ordre ionique, surmonté de trois antéfixes peintes, mi-parties de jaune et de blanc; les colonnes qui soutiennent l'édifice sont également de couleur blanche : deux étoiles paraissent entre les antéfixes. Sous cet édicule est assis un vieillard chauve et barbu, revêtu d'un manteau qui ne couvre que la partie inférieure de son corps; une couronne de myrte entoure sa tête; dans ses mains sont une lyre et le plectrum. A droite, un éphèbe nu, ayant la chlamyde rejetée sur l'épaule gauche, tourne ses regards vers le vieillard, et tient dans sa main droite une large bandelette; une couronne de chêne le distingue. A gauche, en

(1) Il est inutile, je pense, de réfuter l'explication donnée à une peinture (*Bull. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 109), qui offre trois femmes, dans lesquelles on a voulu reconnaître les *nourrices de Jupiter*; c'est une composition analogue au vase publié par M. Millingen, *Vases grecs*, pl. LX.

(2) *Introduction à l'étude des vases*, pl. XXXIX.

face de cet éphèbe, est une jeune fille, qui, relevant d'une main un bout de son péplus, tient de l'autre une bandelette; une sphendoné entoure ses cheveux.

On est convenu de regarder les sujets analogues à la peinture de notre planche XII comme des représentations funèbres, avec une allusion directe au défunt, dont l'image est placée dans l'édicule (1). C'est ainsi que, la plupart du temps, sur cette classe de vases, on voit dans l'édicule un éphèbe tenant des armes (2), quelquefois avec son cheval (3) ou son chien (4) à côté de lui, ou une femme assise tenant un miroir, un éventail, une sphéra ou un calathus (5); des éphèbes et des femmes avec des bandelettes, des scaphés, des lécythus, offrandes destinées à honorer la mémoire du mort s'approchent ou sont assis autour du monument. Quelquefois un cratère ou une amphore (6), un calathus (7), une plante ou une fleur (8), remplacent les images de l'éphèbe ou de la jeune fille. Une grande différence paraît exister entre cette classe de vases, tous de la dernière époque de la peinture sur argile, et sortis des fabriques de l'Apulie et de la Lucanie, et les vases tirés des tombeaux de Nola, de la Sicile et de l'Étrurie. La plupart de ces derniers ne semblent présenter aucune allusion funèbre; au premier abord, on saisirait difficilement cette intention dans les nom-

(1) Explication donnée d'abord par Lanzi (*dei vasi ant. dipinti*, p. 65), et admise par M. Millingen (*Vases grecs*, p. 33 et 34), qui cite à l'appui la plupart des témoignages antiques, relatifs à l'usage de placer les statues ou les portraits peints des morts dans les monuments funèbres ou *héroa*.

(2) *Cat. Durand*, nos 595, 597 et *passim* dans les sujets funèbres.

(3) Millin, *Tombeaux de Canosa*, pl. VIII; idem, *Vases peints*, II, pl. XXX; Passeri, *Pict. in vasc.*, tab. CCLXVII; *Cat. Durand*, n° 627. Pausanias (VIII, 48, 1), décrit une stèle funèbre sur laquelle on voyait un vainqueur aux jeux Olympiques, tenant d'une main son cheval par la bride et de l'autre une palme. Cf. les intéressantes réflexions de M. Raoul Rochette, sur le symbole funèbre du cheval (*Mon. inéd.*, p. 96 et 196), et celles de M. Ph. Lebas, *Monuments d'antiquité figurée recueillis en Morée*, p. 147 (extrait de l'ouvrage de l'expédition scientifique en Morée).

(4) Millin, *Vases peints*, II, pl. XXXII et XXXIII.

(5) *Cat. Durand*, nos 592, 594, 596.

(6) Millin, *Vases peints*, II, pl. XXIX; *Cat. Durand*, nos 593, 599.

(7) *Cat. Durand*, n° 622.

(8) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLIX; *Cat. Durand*, n° 620.

breux sujets mythologiques ou héroïques qui abondent dans cette classe de monuments : par exemple, dans le combat d'Achille et de Memnon (1), dans celui d'Hector et de Diomède (2), dans la lutte d'Hercule et de Nérée (3), dans la défaite de Cycnus (4), du Minotaure (5), etc. Ces compositions paraissent conçues dans un système entièrement étranger à l'idée qui a présidé aux peintures dans lesquelles figurent des édicules, ou aux vases funèbres qui montrent une stèle, autour de laquelle les parents du mort sont assemblés pour offrir des libations. Il existe pourtant une troisième classe de vases peints, intermédiaire, pour ainsi dire, entre les sujets funèbres clairement exprimés et les représentations héroïques, qui semblent s'éloigner de ce caractère; nous voulons parler des peintures qui retracent l'enlèvement de Proserpine (6), celui d'Orithyie (7), celui de Thétis (8), l'Aurore poursuivant Céphale (9), Achille et Hémithéa (10), Thésée et la fille de Sinis (11), Neptune et Amymone (12), Térée et Philomèle (13) Diane et Actéon (14), etc. Là évidemment la déesse jeune, la nymphe enlevée, l'éphèbe ravi, s'assimilent au mort, en l'honneur duquel ces vases ont été déposés dans la tombe. C'est ainsi que, sur les sarcophages romains, Adonis, Actéon, Méléagre, Endymion, l'enlèvement de Proserpine, la

(1) *Monum. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. XXXVIII. Une intention funèbre se manifeste pourtant déjà dans la psychostasie du célèbre vase du Stadhouder. Millin, *Vases peints.* I, pl. XIX.

(2) *Cat. Durand*, n° 387.

(3) Millingen, *Ancient. uned. monum.*, pl. XI; *Cat. Durand*, n°s 299-304.

(4) Millingen, *l. cit.* pl. XXXVIII; Braun, *Bull. de l'Inst. arch.* 1835, p. 164; *ibid.*, 1837, p. 89 et suiv.

(5) *Cat. Durand*, n° 333 et suiv.

(6) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, pl. I, Florence; *Ibid.* Paris; Millingen, *Ancient. uned. monum.*, pl. XVII.

(7) *Cat. Durand*, n°s 211-213.

(8) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. I et II; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* I, pl. XXXVII et XXXVIII.

(9) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, IV, pl. XII, Florence; IV, pl. XLI, Paris.

(10) *Cat. Durand*, n° 65.

(11) *Ibid.* n°s 346 et 347.

(12) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXV.

(13) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 165.

(14) Laborde, *Vases de Lamberg*, II, vignette XL, p. 37; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XXI.

mort de Sémélé, figurent au même titre, c'est-à-dire avec une allusion au défunt; les mythes étant une forme euphémique pour exprimer l'idée de l'âme qui se sépare du corps (1). Pour rattacher donc les vases sur lesquels sont peints des combats au même ordre d'idées, nous pouvons citer une cylix du Musée Britannique (2), qui montre le combat de deux guerriers; de chaque côté s'avance une Ker pour s'emparer du mourant; au revers de ce sujet, l'ombre du guerrier qui a succombé est reçue dans les enfers. Les mêmes idées se manifestent encore dans la peinture du beau canthare de la collection de M. le comte de Pourtalès (3), représentant Néoptolème égorgé par Oreste, et reçu dans les bras de Thanatos. Ces exemples, joints à celui de la psychostasie, dans la scène où Memnon est vaincu par Achille (4), suffiront, je pense, pour motiver notre opinion, qui consiste à regarder tous les sujets mythologiques, ou autres, offrant des combats, comme employés dans une intention funèbre; c'est ainsi que, sur quelques vases, on voit l'âme figurée sous la forme d'un oiseau (5), d'une sirène (6), d'un génie ailé (7), d'un hoplite aussi ailé, ou sans ailes (8),

(1) Des idées plus consolantes se manifestent dans les sujets des courses de Pélops et des Danaïdes avec les fils d'Égyptus. Dubois-Maisonneuve, *Introduction à l'étude des vases*, pl. XXX; Inghirami, *Mon., etr.*, ser. V, tav. XV; d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, I, pl. CXXX. Là une idée de renaissance, de renovation se trouve à côté de la destruction. Cf. notre *Galerie myth.*, p.27 et 37. Les mêmes traces se révèlent dans les bas-reliefs des sarcophages, qui représentent la naissance de Bacchus, la fable de Psyché, Prométhée formant l'homme, et dans les peintures des vases qui montrent la naissance de Minerve ou celle de Bacchus, le lever du soleil (Panofka, *Mus. Blacas*, pl. XVII); Vénus sortant des flots (Gerhard, *Ant. Bildw.* Taf. XLIV). Cf. sur ces idées Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.* V, p. 218.

(2) *Cat. Durand*, n° 395.

(3) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XL; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VII.

(4) Millin, *Vases peints*, I, pl. XIX.

(5) Dans la lutte d'Hercule et de Géryon. *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 139. Cf. Lebas, *Monuments d'antiquité figurée recueillis en Morée*, p. 150 et 152.

(6) Dans la mort de Procris. D'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, II, pl. CXXVI; Millingen, *Ancient uned. monum.* pl. XIV. Cf. *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 139, note 1.

(7) Dans le combat d'Hercule et d'Alcyonée. De Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 313 et *tav. d'agg.* D.

(8) Dans la scène où Achille traîne dans la poussière le corps d'Hector attaché à son char. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XVII et XVIII. Cf. *Cat. Durand*, n° 388 et 396.

et ces vases montrent également des luttes ou des combats, dans lesquels un des champions succombe sous les coups de son adversaire. A cette occasion, on peut encore rappeler les combats sanglants qui sont peints dans une intention évidemment funéraire sur les parois des murs dans l'intérieur des tombeaux étrusques (1), intention qui se révèle même dans les combats de gladiateurs chez les Romains; on sait que ces combats se livraient souvent, à l'occasion des funérailles. Les scènes qui décorent les urnes étrusques ont fréquemment pour sujet des combats, et quelquefois Charon se tient sur un des côtés, armé de son marteau, comme pour attendre la victime qui lui est destinée (2).

Enfin la transition des représentations mythologiques ou héroïques aux peintures représentant des édicules se fait sentir dans une peinture où nous avons reconnu une courtisane assise sous un portique et qui attend les étrangers pour se prostituer en l'honneur d'Aphrodite (3). Mais cette transition apparaît bien davantage dans une peinture relative au jugement de Pâris. Le jeune Troyen, comme le défunt, est assis dans un édicule, tandis que les trois déesses se présentent devant lui pour être jugées (4). Orcus ou Hadès lui-même occupe l'édicule sur le célèbre

(1) Micali, *Storia degli ant. pop. ital.* tav. LXVI.

(2) Micali, *Ibid.* tav. LIX, 5; Ambrosch, *de Charonte etrusco*, p. 3 sqq., où se trouvent rassemblés tous les renseignements connus jusqu'à ce jour sur les monuments de ce genre.

(3) *Cat. Durand*, n° 60.

(4) Gerhard, *Ant. Bildw.* Taf. XXXIII. M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, septembre 1837) a rejeté comme une idée bizarre le caractère infernal que nous avions cru découvrir dans une belle représentation du jugement de Pâris, sur un vase de Canino. Voyez notre *Catalogue*, n° 130. Pourtant Hermès Psychopompe, qui, comme l'Aurore retenant Céphale, ou comme Pélée saisissant Thétis, arrête le jeune Troyen, Bacchus et Neptune, divinités souvent associées dans un sens infernal et accompagnées ici d'Iris, motivaient assez notre explication. Rapproché du vase publié par M. Gerhard, le stamnus de Canino s'explique encore bien mieux. D'ailleurs Pâris, sur les vases, figure tantôt comme un éphèbe (ce sont les peintures les plus nombreuses), tantôt comme un vieillard barbu; cette dernière variante s'éloigne trop de la tradition mythologique, pour qu'on n'y découvre pas une allusion individuelle. Pâris barbu se voit sur un vase inédit du Musée Britannique (*Catalogue Durand*, n° 376) et sur un autre également inédit de la collection de M. Panckoucke. Cf. Gerhard, *Rapporto volc.*,

vase de Canosa publié par Millin (1) et qui représente les supplices des enfers, comme Eurydice, assimilée à la déesse infernale, siége dans un temple sur le fameux vase de Ruvo, qui montre les funérailles d'Archémore (2).

Nous sera-t-il permis maintenant de rattacher la peinture funèbre de la pl. XII à un fait mythologique? Si, dans la courtisane ou dans Pâris assis dans l'édicule, nous reconnaissons une allusion à la personne du défunt, pourquoi la peinture qui est sous nos yeux ne cacherait-elle pas une allusion pareille sous une forme mythologique? Nous croyons donc reconnaître ici *Olympus*, pédagogue du jeune Jupiter (3), assis au fond de son tombeau. Cet Olympus est le même que le corybante tué par ses frères et enseveli au mont Olympe en Mysie (4). Les personnages placés de chaque côté du monument funèbre et dans lesquels on est convenu de voir des parents venant offrir des présents et des libations pour honorer la mémoire des morts, recevront ici des noms en rapport avec le vieux pédagogue, assis au centre. Dans l'éphèbe nous reconnaîtrons le jeune *Jupiter* caractérisé par sa couronne de chêne, sous une forme analogue à la statue du mont Dicté en Crète (5), lieu de son éducation, où *Jupiter*

not. 314. Nous réservons pour le moment où nous publierons les monuments du jugement de Pâris une justification plus développée de notre opinion. En attendant nous remarquons avec plaisir qu'elle a été approuvée par M. Ph. Lebas (*Monuments d'antiquité figurée recueillis en Morée*, p. 199 et 200).

(1) *Tombeaux de Canosa*, pl. III. Cf. le vase publié par M. Raoul Rochette. *Mon. inéd.* pl. XLV.

(2) *Mon. inéd. publiés par la section française de l'Inst. arch.*, pl. V. On peut se rappeler aussi les inscriptions funèbres des Phéniciens, chez lesquels la formule *abire in domum* était consacrée pour signifier le trépas; cette expression semble se rapporter directement à l'usage de figurer le mort dans un édicule. Voyez Gesenius, *Mon. phen.*, p. 187. Cf. Idem, *Ibid.*, p. 105. *Domus æterna*, *Orcus*, et, p. 189, un passage du livre de Job, XXX, 23.

(3) Ptolem. Hephæst. II, p. 311, Gale.; Diodor. Sicul. III, 73.

(4) Clem. Alex. *Protrept.*, p. 16, Potter; Julius Firmicus Maternus, *de Err. profan. rel.*, p. 426, Gronov. Cf. notre *Galerie myth.* p. 27 et 43. Selon le Scoliaste de Théocrite (*ad Idyll.* XIII, 30) le mont *Olympe* tire son nom d'*Olympus*.

(5) Etym. M. *v.* Δίκτη.

était représenté imberbe; la femme sera *Dictynna* (1) ou *Amalthée*, une de ses nourrices, qui, dans plus d'une circonstance, est la même que Rhéa. Il serait possible pourtant que la jeune fille ne fût autre que Junon.

Chez les anciens, le mort déifié se confondait avec la divinité elle-même (2). De là ces *heroa*, ou tombeaux élevés en l'honneur des héros, si répandus dans toute la Grèce, et que Pausanias cite à chaque pas. De là aussi la substitution d'une divinité au mort, dans des peintures analogues à celle de l'hydrie que nous publions, Hadés (3) ou Minerve (4) dans l'édicule.

D'après les réflexions qui précèdent, le vase reproduit sur notre planche XII nous offre sans doute, selon le sens général, l'image d'un vieux pédagogue auquel son élève et sa sœur viennent offrir des libations funèbres. Mais, d'après notre manière d'envisager les peintures des vases, nous croyons que, dans ces sortes de représentations, les artistes cherchaient toujours une allusion mythologique.

Si cette explication paraît fondée, on a ici, pour la première fois, un Jupiter jeune, figuré sur un monument céramographique. Que, si on nous objectait que le nom de Jupiter, pour désigner un simple éphèbe, est quelque chose de bien solennel, on pourrait répondre de deux manières à cette objection. D'abord cette allusion pouvait se rapporter à un jeune prince; ou, peut-être, la forme sous laquelle l'éphèbe est représenté n'avait-elle pour objet que de rappeler le nom même qu'il portait, *Dius*, *Dioclès*, *Diodore*, ou un autre nom semblable.

(1) Les médailles crétoises montrent Dictynna, désignée par son nom, comme nourrice du petit Jupiter. Voyez notre *Galerie mythologique*, pl. IV, n° 15 et p. 22. Cf. sur Dictynna, Hoeck, *Kreta*, II, S. 158, folg.

(2) Lenormant, *Nouvelles Ann.*, p. 260.

(3) Millin, *Tombeaux de Canosa*, planche III.

(4) Passeri, *Pict. in vasc.*, tab. CLXXXIX; *Cat. Durand*, n° 25.

PLANCHE XIII.

Le vase de la fabrique de S. Agata de' Goti, qui représente *Jupiter* foudroyant, est tiré de la seconde collection d'Hamilton, publiée par Tischbein (1). Les peintures sont rouges sur fond noir.

Jupiter barbu, revêtu d'un manteau, et couronné de laurier, est sur le point de lancer la foudre du haut de son quadrige. Les chevaux, bondissent et se cabrent dans leur course rapide. On doit regarder cette peinture comme le fragment d'une gigantomachie; Jupiter foudroie les ennemis des dieux olympiens, comme sur le célèbre camée gravé par Athénion (2).

N'ayant pas vu le monument original, nous ne dirons rien de l'objet en forme de losange, tracé devant les chevaux.

(1) I, pl. XXXI, Florence; I, pl. XL, Paris. L'éditeur, n'ayant presque jamais eu soin d'indiquer les formes des vases, il nous est impossible souvent de nous en faire une idée. Cf. Inghirami, *Vasi fittili*, tav. XLVII. Italinsky, qui a donné l'explication de cette peinture dans le recueil de Tischbein y reconnaît Jupiter arrivant auprès de Sémélé. Mais déjà M. Inghirami (*loc. cit.*, tom. I, p. 85), avait reconnu ici Jupiter foudroyant les géants.

(2) Winckelmann, *Mon. ined.*, n° 10.

PLANCHE XIV.

La belle peinture reproduite sur notre planche XIV décore une *amphore de Nola* (f. 66), à figures rouges, trouvée dans le voisinage d'Athènes, et publiée par M. le baron de Stackelberg (1). L'original a passé en Angleterre, dans une collection particulière. *Jupiter,* ZEVS (*rétrograde*) est debout, et se détourne à gauche; il est revêtu d'une tunique talaire finement plissée, que recouvre un ample manteau; ses cheveux et sa barbe sont blancs; un sceptre, surmonté d'une grenade, est dans sa main gauche, tandis que sa droite, ouverte, est tendue vers la *Victoire*, NIKE. Celle-ci est ailée, et, tenant la phiale et l'œnochoé, vient présenter à boire au souverain de l'Olympe. Entre les deux figures est un autel d'où la flamme s'élève vers le ciel.

M. de Stackelberg (2) regarde cette peinture comme l'expression d'une victoire gymnastique, ou du stade. Quel qu'ait été le genre de victoire à laquelle ce vase fait allusion, on peut considérer ici Jupiter comme recevant le sacrifice expiatoire qui lui est offert par le vainqueur. On trouvera, dans notre *Galerie mythologique,* à l'article du *Jupiter Éleuthérius* (3), les réflexions que nous avons eu occasion de faire sur les titres de *libérateur* et de *sauveur,* si souvent attribués à des dieux d'un caractère implacable, suivant le système d'euphémisme employé par les Grecs dans les épithètes prodiguées aux dieux infernaux.

Le revers de ce vase montre *Junon* et *Hébé,* et trouvera sa place au chapitre III de ce recueil.

(1) *Die gräber der Hellenen*, Taf. XVIII.

(2) *Loc. cit.* S. 15.

(3) P. 38.

PLANCHE XV.

La peinture d'une époque de décadence, gravée pl. XV, décore un vase dont la forme nous est inconnue, publié dans le recueil de M. Inghirami (1) et trouvé dans la Subcosa, près de l'ancienne Compsa des Hirpini (2).

On y voit, dans la partie supérieure, Jupiter barbu, assis sur une cliné. Le maître des dieux, reconnaissable à son foudre très-négligemment figuré, étend la phiale qu'il porte dans la main droite pour recevoir le vin que va lui verser la *Victoire,* qui s'avance à grands pas vers lui. Une grande fleur en forme d'hélice termine cette première composition.

Il est très-rare de voir Jupiter sur les vases peints dus à l'art hellénique parvenu à sa décadence. Aussi Jupiter paraît-il ici avec un caractère bachique et rappelle-t-il le *Zeus Poteus* des médailles de Dionysopolis de Phrygie (3). La Victoire, accompagnée d'une plante à hélice, nous fait souvenir de l'étymologie que Varron donne du nom de *Victoria, a vinciri* (4). En effet, la Victoire, comme une véritable *Méthé* (5), va enivrer Jupiter; les enroulements de l'hélice servent singulièrement bien à exprimer cette idée de liaison.

(1) *Vasi fittili,* tav. CLXXXIX.

(2) Tit. Liv. XXIV, 20; Vell. Patercul. II, 68.

(3) Mionnet, *Descript. de méd. ant.* IV, p. 281, n° 498; cf. notre *Galerie mythologique*, pl. XV, n° 15.

(4) Varro, *de L. L.* V, 62. Müller. *Tellus enim quod prima vincta Cœlo, Victoria ex eo. Ideo hæc cum corona et palma, quod corona vinclum capitis, et ipsa a vinctura dicitur vieri, id est, vinciri . . . . . . palma quod ex utraque parte natura vincta habet paria folia.*

(5) Cf. notre *Galerie mytholog.*, p. 45, où l'on trouvera des rapprochements entre Μῆτις et Μέθη.

Pison (1) nous apprend que la *Victoire* se nommait aussi *Vitula;* cette déesse présidait à la joie. M. Inghirami (2) fait observer que Jupiter portait à Compsa le surnom de *Vicilinus*, épithète que nous proposons de lire *Vitilinus* (3). Le caractère bachique de la composition est bien en rapport avec ces surnoms.

Au-dessous de ce premier tableau sont peintes, dans un cadre séparé, trois figures. A droite est *Vénus,* assise sur un rocher et reconnaissable au miroir qu'elle lève à la hauteur de sa figure. Devant la déesse est un objet ovale, très-grossièrement dessiné, mais qui paraît être un tympanum entouré de ses grelots. A gauche, une femme, assise sur un rocher, nous semble *Écho*, vers laquelle s'avance un *satyre* ou plutôt le dieu *Pan*, tenant un tympanum, sur lequel il frappe, tandis qu'Écho lève également la main pour faire résonner l'instrument. Ce symbole sert à caractériser les personnages et l'intention de la scène. Il est curieux d'observer d'un côté la répercussion du son figurée par le tympanum, et de l'autre la réflexion des images exprimée par le miroir de Vénus. Les deux sujets se lient ensemble par leur caractère bachique et mystique.

Nous aurons occasion de revenir par la suite sur les représentations de Pan et d'Écho.

(1) Ap. Macrob. *Saturn.* III, 2. *Piso ait Vitulam Victoriam nominari.* Deux lignes plus haut, Macrobe, citant le témoignage d'Hyllus, dit : *Vitulam vocari deam quæ lætitiæ præest.*

(2) *Vasi fittili*, tom. II, p. 127.

(3) Tit. Liv. XXIV, 44. La leçon reçue dans le texte est *Vicilinus*, que les interprètes veulent corriger par *Vigilinus* ou *Viculinus.* Une variante donne cependant *Vitilinus* ou *Vitulinus.* En rapprochant ce surnom de celui de la déesse *Vitula*, qui est la Victoire (Macrob. *Saturn.* III, 2), on arrive à une explication complète du tableau gravé, pl. XV.

PLANCHE XVI.

La belle peinture de notre planche XVI est prise d'un vase (probablement une *hydrie*) trouvé à Nola et publié dans le recueil de Tischbein (1). On y voit l'aigle de Jupiter qui enlève la nymphe *Thalia*, ΘΑΛΙΑ.

M. Panofka a publié, en 1836, une dissertation très-importante (2) sur le mythe d'Égine, enlevée par Jupiter sous la forme d'un aigle (3). Notre peinture, qui avait déjà été expliquée par l'enlèvement d'Égine, dans le texte d'Italinsky, joint aux planches de Tischbein, devait naturellement fixer l'attention de M. Panofka. Aussi, ce savant n'a pas manqué, en publiant deux autres peintures inédites qui représentent le même sujet, de reproduire le vase que nous avons sous les yeux. Ce n'est pas sans raison non plus, qu'après avoir démontré qu'Égine et Hébé, surnommée Ganyméda (4), se confondent dans les mythes, M. Panofka a rapproché de l'enlèvement d'Égine la fable de la nymphe *Thalia*, mère des Paliques siciliens (5); mais ne prenant le nom de *Thalia* que pour une simple épithète d'Hébé ou d'Égine, comme déesse de la germination, le savant archéologue a négligé le texte formel qui explique notre peinture. Dans un passage malheureusement très-corrompu des *Homélies Clémentines* (6), on lit qu'une nymphe de l'Etna, nommée

(1) *Vases d'Hamilton*, I, pl. XXVI, Florence; I, pl. XXIV, Paris.

(2) *Zeus und Ægina*, Berlin, 1836.

(3) Nonn. *Dionys.* VII, 211; XXIV, 78; Athen. XIII, p. 566, D; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* VII, 424; Myth. Vatican. II, 203; *Hom. Clem.* V, 13.

(4) Paus. II, 13, 3.

(5) Macrob. *Saturn.* V, 19; Serv. *ad* Virg. *Æn.* IX, 584.

(6) V, 13. Ἑρσαίου νύμφῃ (συνῆλθε ὁ Ζεὺς γενόμενος γὺψ, ἐξ ἧς οἱ ἐν Σικελίᾳ Παλίκοι. Il faut admettre la correction Αἰτναίᾳ pour Ἑρσαίου, proposée par Walckenaer, *Callimach. Eleg. Fragm.* p. 175.

Thalia (1), fut enlevée par Jupiter transformé en vautour (2) et mit au monde les dieux Paliques. Cette fable de Thalia, comme l'a fort bien remarqué, du reste, M. Panofka, n'est qu'une des nombreuses formes du mythe d'Hébé. Quant aux développements nécessaires à l'intelligence de ces divers rapprochements, nous renvoyons à l'article du *Jupiter de Crète* dans notre *Galerie mythologique*, où l'on trouvera de nouvelles preuves à l'appui de ces observations et de l'explication de M. Panofka. Déjà cet archéologue avait fait remarquer que la tunique parsemée d'étoiles de la nymphe *Thalia* l'assimilait à *Astérie*, enlevée par Jupiter, sous la forme d'un aigle (3). Nous ferons voir aussi que les médailles crétoises rapportées par le même savant à la fable d'Égine, doivent plutôt conserver leur ancienne attribution à l'enlèvement d'Europe; mais Europe, comme Thalia, comme Astérie, n'est au fond qu'une épithète d'une seule et même divinité, appelée tantôt Proserpine, Hébé, Dia ou Ganyméda, tantôt Égine, ou Œnoné. Le nom d'Astérie rappelle celui d'Astarté, ou Vénus Uranie, et indique l'origine phénicienne du mythe; c'est aux mêmes traditions qu'appartient la fable d'Europe.

(1) Clem. *Recogn.* X, 22. *Thaliam, Ætnam* (je corrige *Ætnæam*) *nympham* (Jupiter stuprat) *mutatus in vulturem, ex qua nascuntur apud Siciliam Palisci.* Peut-être doit-on lire *sive Ætnam.* Cf. Serv. *ad* Virg. *Æn.* IX, 584.

(2) Quant à l'échange du *vautour* et de l'*aigle*, il en existe des traces dans plusieurs fables, et, pour n'en citer ici qu'un exemple, l'oiseau qui dévore le foie de Prométhée, est tantôt un *aigle* (Hesiod. *Theog.* 523; Æschyl. *Prometh.*, 1030, Schütz; Apollod. I, 7, 1; II, 5, 11; Philostrat. *in Vit. Apoll.* II, 3; Apoll. Rhod. *Argon.* II, 1253, et *ibi* Schol.; Diodor. Sicul. XVII, 83; Hygin. *Fab.* 54 et 144), tantôt un *vautour*, (Valer. Flacc. *Argon.* VII, 359; Petron. *ap.* Fulgent. *Myth.* II, 9; Lucian. *Prometh.*, 20). Le nom de l'oiseau γυπαίετος, le *vautour-aigle*, peut expliquer, jusqu'à un certain point, cette confusion entre des oiseaux fort différents, qu'on retrouve sans cesse dans les récits mythologiques. Quant au caractère de l'oiseau qui enlève Thalia, on peut voir ce que nous en avons dit dans la *Galerie myth.*, p. 50, où nous avons fait la remarque que les femelles étant plus grandes que les mâles parmi les aigles, et autres oiseaux de proie, l'aigle consacré à Jupiter cachait une divinité androgyne. Les Égyptiens croyaient que tous les vautours étaient femelles, et regardaient cet oiseau comme le symbole de la maternité. Horapoll. *Hieroglyph.* XI.

(3) Ovid. *Metam.* VI, 108; Lactant. Placid. *Epitom.* VI, *fab.* 1.

Dans l'explication proposée par Italinsky, l'éphèbe qui s'enfuit à droite du tableau a été regardé comme Sisyphe. En effet, Sisyphe se trouve en rapport avec Égine, puisqu'il apprend à Asopus l'enlèvement de sa fille (1). Mais Sisyphe, en pareil cas, ne saurait être représenté sous la forme d'un adolescent; suivant notre manière de voir, l'éphèbe effrayé sera *Ætnas*, frère de la nymphe (2); ce personnage indique la localité. Les deux fleurs de lis expriment l'idée de végétation, de germination, qui appartient à *Thalia* (θαλλός, *branche*); et à cette occasion, on doit se rappeler que, lorsque Pluton vint enlever Proserpine dans les champs d'Enna, la déesse, en compagnie de Minerve et de Diane, était occupée à cueillir des fleurs (3). La sphéra que la jeune fille laisse échapper de ses mains indique également qu'au moment où l'aigle vint la ravir, elle se livrait à ce jeu, avec son frère Ætnas, comme Nausicaa, dans l'île des Phéaciens, jouait avec ses compagnes. L'autel, à gauche de la scène, est l'autel de Jupiter ou de Vulcain, surnommé *Ætnæus* (4), autel qui jouissait d'une grande vénération dans la localité (5). L'objet carré, à gauche, avec des ornements imitant un échiquier, est plus difficile à expliquer. Serait-ce un tapis posé de champ, faute de perspective? Quant au cercle rayonnant, qui paraît au-dessus de l'aigle, il a été rapporté avec raison par M. Panofka (6),

(1) Paus. II, 5, 1.

(2) Schol. ad Theocrit. *Idyll.* I, 65. M. Panofka (*Cabinet Pourtalès*, p. 65) a reconnu dans l'Ætnas du Scoliaste de Théocrite un personnage mâle de la race des géants, et frère de *Dicanus*, conjecture très-probable si l'on conserve l'ancienne leçon οὗ au lieu de ἧς, correction introduite par les critiques modernes. A l'appui de cette interprétation se présentent dans un autre récit, *Syleus* et *Dicæus*, comme frères. Conon, *Narr.* XVII; Diodor. Sicul. IV, 31; Steph. Byzant. *v.* Δίκαια. Le caractère hermaphroditique inhérent à la déesse enlevée (*Galerie mythologique*, p. 36) peut faire accepter ce changement d'Ætna, mère des Paliques (Steph. Byzant. *v.* Παλίκη), en un personnage mâle, homonyme; c'est ce qui arrive pour Ganymède et Ganyméda. Ailleurs, *Ætnæus* est fils de Prométhée (Paus. IX, 25, 6) comme Thalia est fille d'Héphestus, surnommé *Ætnæus*. Euripid. *Cyclop.* 599.

(3) Diodor. Sicul. V, 3. Suivant d'autres mythographes (Hygin. *Fab.* 146; Pseud. Aristot. *Mirab.* 83; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* V, 347), c'est sur le mont Ætna que Proserpine est enlevée par Pluton.

(4) Pindar. *Olymp.* VI, 96, Bœckh, et Schol.; Euripid. *Cyclop.* 599.

(5) Ælian. *de Anim.* XI, 3.

(6) *L. cit.* S. 17 und 20.

à Jupiter, considéré comme dieu solaire. Héraclide de Pont (1) nous apprend que les jeunes gens qui venaient à mourir étaient enterrés, non pendant les ténèbres de la nuit, ni en plein jour, mais au moment du lever du soleil; cet usage était désigné sous le nom d'*enlèvement d'Héméra* (Ἡμέρας ἁρπάγη). C'est également au même instant que Thétis est enlevée par Pélée (2). Les corps étaient généralement brûlés pendant la nuit, et ce n'était que le matin qu'on recueillait les cendres (3). On doit considérer aussi le cercle rayonnant comme un emblème de l'arc-en-ciel, symbole qui indique la réunion des deux éléments, le feu et l'eau, comme dans la scène de l'enlèvement de Thétis (4) et sur le vase de l'apothéose d'Alcmène (5).

Une sirène ou oiseau à tête humaine décore le col du vase. M. Panofka a tenté de chercher des rapports entre cet oiseau et la fable d'Égine, par le mythe de Périphas et de Phéné, changés en oiseaux de proie (6). Du reste, cette sirène figure évidemment l'âme. Le sujet funéraire de ce vase rappelait la mort prématurée d'une jeune fille. Chez les anciens, des allusions semblables se rencontrent partout; l'enlèvement de Ganymède, de Céphale ou d'Orion (7) indique la mort d'un jeune homme, comme le rapt de Proserpine, de Thétis ou d'Égine, fait allusion à la mort d'une jeune fille.

(1) *Allegor. Homer.*, p. 492 et 493, Gale.

(2) Catull. *Carm.* LXIV, 271.

(3) Homer. *Iliad.* Ψ, 226. Cf. Millingen, *Nouvelles Ann.*, p. 498.

(4) Passeri, *Pict. in vasc.* tab. IX; Millingen, *Ancient uned. mon.*, pl. X.

(5) *Mon. inéd. publ. par la section française de l'Inst. arch.* pl. X.

(6) Anton. Lib. *Metamorph.* VI.

(7) Cf. les passages cités par M. Lebas, *Mon. d'ant. fig. recueillis en Morée*, p. 170 et 171.

PLANCHE XVII.

Notre planche XVII reproduit les peintures de deux vases, l'un du Musée de Berlin (1), l'autre de la collection Fontana, à Trieste, d'après la dissertation de M. Panofka, citée dans l'article précédent (2). La première orne le col d'une grande *amphore* à peintures jaunes; l'autre occupe toute la panse d'une *hydrie* (f. 89), également à figures jaunes. Tous deux sont de fabrique apulienne.

D'après les observations qui précèdent, on peut se convaincre que ces deux représentations montrent aussi *Égine* ou *Thalia,* enlevée par l'aigle. Les feuillages et fleurs du premier de ces vases, l'espèce d'*hélice* du second, font allusion à l'idée de printemps, de germination, de rénovation inhérente à la déesse jeune, la vierge Hébé ou Thalia, enlevée par Jupiter (3).

Le grand vase du Musée de Berlin a été trouvé à Ceglie, et représente deux fables, la mort d'*Actéon,* et *Laïus* qui enlève sur son char le jeune *Chrysippus.*

PLANCHE XVIII.

Un curieux vase (*hydrie,* f. 89), à peintures jaunes de fabrique apulienne, fait le sujet de notre planche XVIII. Publié par Passeri (4), ce vase n'avait pas encore éveillé jusqu'à ce jour l'attention des archéologues. On y voit *Jupiter,* reconnaissable à la majesté de sa figure et au

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.* n. 1010.

(2) *Zeus und Ægina,* Taf. I, nos 1 und 3.

(3) Dans le *Bulletin de l'Inst. arch.* 1837, pag. 8, se trouve cité un beau vase du Vatican, avec le sujet de *Jupiter enlevant Égine.* M. le marquis Melchiorri doit le publier.

(4) *Pict. in vasculis,* tab. CLVI.

long sceptre qu'il porte dans la main gauche. Près du souverain des dieux est le jeune *Ganymède,* qui se retourne vers lui et tient d'une main le *trochus* et la baguette pour le mettre en mouvement, et dans l'autre un coq; une chlamyde retombe de son bras gauche et couvre en partie l'oiseau. Des couronnes de myrte ornent la tête des deux personnages.

Winckelmann (1) le premier a fixé l'attention sur le jeu du trochus, en publiant un bas-relief et deux pierres gravées, qui montrent le jeune Ganymède. On sait que le jeu du trochus était très-familier aux éphèbes. Sur le célèbre vase de Pélops et OEnomaüs, du Musée de Naples (2), Ganymède, placé près de Jupiter, tient le trochus, comme dans la peinture qui nous occupe.

Sur une belle *amphore tyrrhénienne,* à figures rouges du Musée du prince de Canino, on voit *Jupiter* assis sur un trône décoré de deux éphèbes qui luttent ensemble (3), *Éros* et *Antéros,* comme sur une pierre gravée du Musée Blacas (4); *Junon* est placée à côté du souverain de l'Olympe; *Minerve, Neptune, Mercure,* et *Ganymède* ailé (5), assistent à cette réunion de divinités, au revers de laquelle paraissent *Mercure, Latone, Apollon, Diane* et *Bacchus.*

Le coq, symbole de la lutte, était souvent offert en cadeau par les *érastes* à leurs *éromènes.* Un passage de Pétrone (6) explique ces sortes de cadeaux. Quelques peintures montrent Éros tenant le trochus d'une main, et un coq (7) ou une colombe (8) de l'autre. On les trouvera au chapitre de Vénus.

(1) *Mon. ined.* n°s 194, 195 et 196. Cf. *Cat. de Stosch*, class. V, n°s 1 à 5. Une des pierres publiées par Winckelmann (celle sous le n° 196) passe pour être de Pickler, et avoir trompé le célèbre archéologue.

(2) Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXX; Inghirami, *Mon. etruschi*, ser. V, tav. XV; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.* S. 343. Cf. sur le jeu du *trochus*, Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 233.

(3) Gerhard, *Rapporto volc.*, note 318.

(4) Stackelberg, *die Gräber der Hellenen*, Taf. LXXIV. Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 76.

(5) Gerhard, *Rapporto volc.*, note 229 et 248. Ce Ganymède ailé doit être plutôt *Éros.*

(6) *Satyr.* 86. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* II, p. 143, note 10. Les médailles de Dardanus de la Troade ont pour type le coq (Mionnet, II, p. 654 et suiv.), allusion directe au mythe de l'enlèvement de Ganymède. Cf. les enlèvements d'éphèbes chez les Crétois. Athen. XI, p. 782, C. et XIII, p. 601, F.

(7) Collection de M. Panckoucke.

(8) Raoul Rochette, *Mon. inéd.* pl. XLIV, 1; *Cat. Durand*, n° 47.

PLANCHE XIX.

La peinture inédite d'une jolie *amphore de Nola* (f. 66), à figures rouges du Musée Blacas, montre deux figures placées sur l'une et l'autre face du vase. *Jupiter,* assis, est facile à reconnaître au sceptre qu'il tient dans la main droite. Le jeune *Ganymède,* enveloppé dans le manteau, habillement ordinaire des éphèbes, tient un bâton recourbé comme ceux des pasteurs, et se présente debout devant le souverain de l'Olympe. Derrière le siége de Jupiter, on remarque une stèle ou borne grossièrement taillée.

La présence de cette stèle peut fournir matière à plusieurs hypothèses. Devons-nous la considérer comme la représentation du tombeau d'Ilus (1), servant à caractériser la localité de l'enlèvement de Ganymède, la Troade? Mais le plus grand nombre des auteurs anciens fait Ilus frère de Ganymède (2). Le sens qu'on doit attacher à cette pierre carrée est peut-être beaucoup plus étendu. Le Palladium, si souvent confondu avec la pierre de la mère des dieux, tombe du ciel sur la colline Até, dans l'endroit même où fut bâti Ilion (3). Une peinture du Musée de Naples (4) montre Jupiter et Junon sur le mont Ida, figuré sous la forme d'une colonne surmontée de lions. Le Jupiter Pierre, le même que le Jupiter Terminalis des Romains, était honoré dans toute l'Asie Mineure et jusque dans le voisinage de l'Euphrate (5). Après l'enlèvement de Ganymède, Tantale et Ilus se disputent pour les limites (ὅροι) de leurs empires (6). On

(1) Homer. *Iliad.*, K, 415; Λ, 166, 371-372; Ω, 349.

(2) Homer. *Iliad.*, Υ, 232; Apollod. III, 12, 2. Un plus ancien *Ilus* pourtant est cité par Apollodore (*l. cit.*) comme fils de Dardanus et frère d'Érichthonius.

(3) Apollod. III, 12, 3. Cf. Lenormant, *Nouvelles Annales*, p. 234, 235 et 240. Suivant Claudien (*de Rapt. Proserp.*, I, 201), c'est la pierre de la Mère Idéenne qui est honorée sur le mont Ida.

(4) *Mus. Borbon.* Tom. II, tav. 59.

(5) Cf. notre *Galerie mythologique*, p. 56 et suiv.

(6) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355.

peut donc assimiler, si je ne me trompe, la stèle placée derrière Jupiter, aux stèles ou fûts de colonne contre lesquels s'appuie Vénus, sur quelques vases peints et sur beaucoup de pierres gravées (1). Les rapports du cône, symbole de la Vénus de Cypre avec le Jupiter Pierre ont été établis dans plusieurs endroits de notre *Galerie mythologique* (2).

PLANCHE XX.

Jupiter et *Hébé,* tel est le sujet d'une *amphore de Nola* (f. 66), de la collection de M. le comte de Pourtalès Gorgier, publiée dans le bel ouvrage de M. Panofka (3) et reproduite sur notre pl. XX.

Le maître des dieux, couronné de laurier, tient le sceptre surmonté d'une grenade (4), particularité qui a décidé M. Panofka à reconnaître un caractère infernal à ce Jupiter. Mais nous avons déjà vu *Zeus*, muni du même sceptre, sur une belle peinture attique (pl. XIV), où le dieu est désigné par son nom; cette inscription et la parfaite identité des deux figures nous ont fait ranger le sujet de la pl. XX parmi les représentations de Jupiter.

Hébé s'approche de Jupiter en lui présentant la phiale dans laquelle elle verse le vin de l'œnochoé qu'elle porte de la main droite.

Nous reviendrons plus bas sur l'échange d'*Hébé*, de *Ganymède* et de *la Victoire*, placés tour à tour auprès de Jupiter.

(1) Gerhard, *Venere Proserpina*. Voyez aussi notre *Galer. myth.*, p. 11.

(2) P. 52 et 57.

(3) *Cabinet Pourtalès*, pl. I.

(4) La statue de la Junon de Mycènes faite par Polyclète, tenait une grenade; Hébé, était debout près de la déesse. Paus. II, 17, 4.

PLANCHE XXI.

On a vu *Jupiter* et *Hébé*, dans la peinture de la planche précédente; ici nous avons sous les yeux un sujet analogue. *Jupiter* debout, couronné de laurier, a pour attributs le sceptre et la phiale. La déesse placée devant le dieu tient de la main droite l'œnochoé. L'autel qu'on voit entre les deux figures rapproche cette peinture de celle de la planche XIV, où *Niké* remplace *Hébé*.

Ce sujet décore une *œnochoé* (f. 18) à figures rouges, de la fabrique de Nola, publiée dans la première collection d'Hamilton, décrite par d'Hancarville (1).

PLANCHE XXII.

La peinture gravée sur la planche XXII occupe la panse d'une *hydrie* (f. 90) à figures noires, du Musée du prince de Canino; elle est tirée de l'ouvrage de M. Micali (2). Au centre sont assises les deux grandes divinités de l'Olympe, *Jupiter* et *Junon*. Le maître des dieux est caractérisé par sa longue barbe, et le foudre qu'il porte dans la main gauche; une couronne de laurier entoure son front; sa longue tunique brodée descend jusqu'à ses pieds. Le dossier du trône sur lequel est placé le dieu, est enrichi d'une tête de cygne. Junon est assise sur un ocladias; au lieu d'un

(1) I, pl. CXXII.

(2) *Storia degli ant. pop. ital.* tav. LXXXI.

sceptre, c'est une lance qu'on voit dans la main de la déesse. Aussi, sans la présence de Jupiter, le nom de Minerve pourrait lui convenir aussi bien que celui de Junon (1). Une couronne de laurier, une riche tunique brodée et un ample péplus complètent le costume de la déesse. En arrière du trône se tiennent debout *Mercure* et *Bacchus*. Il est facile de reconnaître ces dieux à leurs attributs ordinaires : le pétase, le caducée et les bottines qui appartiennent à Mercure ; la couronne de lierre et le canthare, qui caractérisent Bacchus. Tous deux ont de longues barbes et des vêtements enrichis de broderies. En face de Jupiter et de Junon, à l'autre extrémité de la scène, sont représentées deux déesses auxquelles il serait assez difficile d'assigner des noms, si elles se trouvaient isolées, parce qu'aucun symbole particulier ne sert à les reconnaître. Mais la place qu'elles occupent en face de Mercure et de Bacchus doit faire donner le nom d'*Hestia* à la première, et celui d'*Ariadne* à la seconde. En effet, Hestia a quelquefois pour attribut une fleur (2), ce qui peut la faire confondre souvent avec Vénus (3). Quant à *Ariadne*, il est inutile de faire remarquer que la place qu'elle occupe justifie assez le nom que nous lui attribuons. Sur le grand vase du Musée Britannique qui représente huit divinités groupées deux à deux (4), rien ne peut faire distinguer Hestia d'Ariadne; mais comme les deux déesses sont placées chacune à côté des dieux auxquels elles se trouvent constamment associées

(1) On connaît plusieurs figures de Minerve sans aucun attribut; entre autres exemples, on peut citer la Minerve peinte sur un beau vase qui appartient à M. Millingen; on y voit Persée recevant, en présence de Minerve, les talaires ailés, le casque de Pluton et la cibise que lui apportent les naïades. Cf. *Cat. Durand*, n° 332 et *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 139.

(2) *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n°s 107 et 126.

(3) Voyez le *Catalogue* cité dans la note précédente, n° 107. Plus souvent Hestia ne se distingue par aucun attribut. *Cat. Durand*, n° 241 ; *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n° 3, etc. Sur le grand autel des douze dieux, du Musée du Louvre, Hestia porte un sceptre. On peut voir dans la *Galerie mythologique*, p. 11 et 12, les rapports qui existent entre Hestia et Vénus. Cf. Spanheim, *de Vesta et Prytanibus*, cité par Eckhel, *D. N.* II, p. 537.

(4) *Cat. Durand*, n° 241.

sur les monuments, il est impossible de se méprendre sur les noms qu'on doit leur donner.

L'association de *Jupiter* et de *Junon* est assez rare sur les vases. M. Ed. Gerhard, qui en cite quelques exemples (1), remarque (2) qu'il est parfois difficile de décider si les divinités assises l'une à côté de l'autre sont Jupiter et Junon, ou bien Bacchus et Libera.

Au-dessus du grand tableau gravé sur notre planche XXII, règne une petite frise qui n'a pas été décrite par M. Micali. On y voit des groupes de combattants.

PLANCHE XXIII.

Cette peinture de fabrique apulienne décore un grand vase (f. 92) à figures jaunes, du Musée de Naples (3); elle a été publiée, mais très-réduite, dans le *Museo Borbonico* (4) et dans le recueil de M. Inghirami (5), où l'on a donné plus d'importance à la composition peinte sur l'autre face du vase, et qui montre *Bacchus* jeune, couché sur une cliné, et entouré de deux ménades et de deux satyres, sujet des plus fréquents sur les vases de toutes les fabriques.

Le dessin grossier de ce monument dénote l'époque de la décadence. Ordinairement cette classe de vases montre Jupiter avec un caractère infernal, tandis que la peinture que nous avons sous les yeux ressemble, quant à la disposition des figures, à celles du meilleur style publiées sur les planches XIV, XX et XXI.

Jupiter est assis sur les rochers du mont Olympe; la partie supérieure

(1) *Rapp. volc.*, n. 229 et 248. Cf. Bröndsted, *A brief description of thirty-two greek vases*, n°s IV; *Cat. du Pr. de Canino*, n°s 596 et 711.

(2) *Rapp. volc.*, n. 226.

(3) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildw.*, S. 261-262.

(4) Tom. VI, tav. XXII.

(5) *Vasi fittili*, tav. LVIII.

de son corps est nue, tandis qu'un manteau brodé enveloppe ses jambes. Le dieu, appuyé sur son sceptre, qui est presque entièrement détruit dans l'original, étend la main droite, dans laquelle il porte une phiale. La *Victoire*, munie de grandes ailes, et tenant l'œnochoé, est debout devant Jupiter. En arrière du rocher, vers la droite de la scène, est *Mercure*, appuyé sur son caducée; il se retourne vers le souverain des dieux. Le pétase et la chlæna complètent son costume.

Nous avons vu dans nos planches précédentes tour à tour la *Victoire* et *Hébé* placées auprès de Jupiter, comme acolytes, et lui servant à boire. Minerve remplit souvent le même rôle dans quelques peintures relatives à l'apothéose d'Hercule. On sait qu'Athéné-Niké réunit dans une seule forme divine le caractère qui appartient séparément à Minerve et à la Victoire; nous en donnerons plusieurs exemples dans la suite de ce recueil. Il est curieux aussi de voir sur certains vases, Niké désignée par son nom, avec l'attribut caractéristique d'Iris, le caducée, comme sur un beau vase (f. 71) inédit du Musée Britannique, qui représente *Lycaon* et *Antandre* (1). *Jupiter* et *Iris* sont représentés sur une belle amphore de Nola (f. 66) du Musée de Berlin (2). Au revers du magnifique stamnus (f. 75) du Musée du Louvre, qui représente *Hercule* enfant, on voit *Jupiter* entre *Hermès* et *Iris* (3). Enfin, la *Victoire*, planant dans les airs et versant le vin sur l'autel, paraît sur quelques vases, sans que Jupiter intervienne dans la scène (4). Ces peintures sont une forme abrégée de celles gravées sur nos planches XIV et XXI, où Jupiter est placé près de l'autel, et va répandre sur les flammes le liquide contenu dans la phiale. L'autel seul figure alors Jupiter lui-même, et indique le caractère igné de ce dieu. Nous reviendrons sur ces peintures quand nous examinerons les représentations de Niké, de l'Aurore répandant la rosée sur la terre (5), et de l'Amour volant vers un autel, et tenant dans chaque main une phiale (6).

(1) Cf. aussi Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 266.

(2) Panofka, *Mus. Bartold.*, p. 99; Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 898.

(3) *Cat. Durand*, n° 264.

(4) *Cat. Durand*, n°s 215, 218, 221. Cf. Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXII.

(5) Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. VI.

(6) Millingen, *l. cit.*, pl. XXXI. On a déjà vu (*supra*, p. 36) les rapports étroits qui existent entre Éros et Ganymède.

PLANCHE XXIV.

La coupe de la fabrique de Xénoclès (*cylix*, f. 102, à figures noires), du Musée Blacas, publiée par M. Panofka (1), devait naturellement trouver place dans le chapitre consacré à Jupiter. Car rien n'est plus rare sur les monuments anciens que les représentations du *triple Jupiter*, comme dieu du ciel, de la mer et des enfers (voy. planche XXIV, A). Le premier porte le foudre, le second le trident, mais le troisième n'a aucun attribut; il détourne la tête, mouvement qu'on remarque presque constamment aux figures de Bacchus, et qui doit avoir ici une signification particulière (2).

A Corinthe, dit Pausanias (3), on voyait trois statues de Jupiter placées en plein air; le premier ne portait aucun surnom, le second était nommé *Chthonius*, et le troisième *Hypsistus*. Mais le passage le plus important sur le triple Jupiter est relatif à la vieille idole de Jupiter Patroüs, qui était placée dans un temple de l'Acropolis d'Argos. Voici comment s'exprime Pausanias (4) : « Sur l'Acropolis d'Argos, nommée Larissa, est « situé le temple de Jupiter Larisséus, qui n'a point de toit; la statue, « faite de bois, n'est plus debout sur sa base. On y trouve aussi un « temple d'Athéné qui mérite d'être vu. Entre autres offrandes, déposées « en cet endroit, on remarque un *xoanon* de Jupiter, qui a les deux yeux

(1) *Mus. Blacas*, pl. XIX. Cf. *ibid.*, p. 55-60.

(2) M. le duc de Luynes (*Ann. de l'Inst. arch.*, V. p. 14-15) pense que cette pose, lorsque le dieu verse de son canthare le vin qui tombe à terre, exprime une idée de fécondité, de même que le taureau qui se retourne, sur les monnaies de la grande Grèce, désigne le bœuf de la charrue exécutant sa conversion laborieuse, βουστροφή. Peut-être aussi ce regard détourné de Pluton exprime-t-il une idée funèbre et de mauvais augure. Cf. ce que le même critique a dit de la *tête détournée* d'Antiope. *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 249.

(3) II, 2, 7.

(4) II, 24, 4 et 5.

« placés où il faut, et un troisième au milieu du front. Ce Jupiter « Patroüs appartenait, dit-on, à Priam, fils de Laomédon ; il était placé « dans l'hypèthre de la cour de son palais, et ce fut vers son autel qu'il « se réfugia, lors de la prise d'Ilion par les Hellènes. Quand on par- « tagea le butin, Sthénélus, fils de Capanée, obtint ce *xoanon*, et c'est « pour cette raison qu'on le trouve en cet endroit. On pourrait expli- « quer les trois yeux de Jupiter de la manière suivante. Jupiter règne « dans les cieux, c'est le langage commun de tous les hommes ; quant « à celui qui règne sous la terre, il y a un vers d'Homère qui lui « donne le nom de Jupiter : *Zeus Catachthonius et l'illustre Perse- « phonia* (1). Enfin Æschyle, fils d'Euphorion, nomme Jupiter le dieu « de la mer. L'artiste, quel qu'il soit, qui a ainsi représenté Jupiter avec « trois yeux, a donc voulu donner à entendre que c'est le même dieu « qui gouverne à la fois le ciel, la mer et les enfers (2). »

Il est évident que, dans la peinture de Xénoclès, le rôle de protagoniste appartient à Posidon, comme l'a déjà remarqué le savant à qui on en doit la première publication (3). Zeus et Pluton ne paraissent ici que comme acolytes, exprimant la lutte égale des forces élémentaires, l'alternative de vie et de mort, de lumière et de ténèbres ; ils figurent donc, comme l'a judicieusement remarqué M. Panofka, avec le caractère propre aux Dioscures qui expriment aussi le dualisme, mais plus jeune et plus actif. Les chevaux ailés placés en arrière des deux divinités rappellent les chevaux si souvent joints aux Dioscures. A Jupiter appartient le titre de *Summus*, comme à Pluton celui de *Summanus* (4); le caractère

(1) *Iliad.* I', 457.

(2) M. Müller (*Handbuch der Archäologie*, §. 349, 2) et M. Panofka (*Mus. Blacas*, p. 56) ont aussi rapproché du Zeus Τριόφθαλμος d'Argos, le héros *Triopas* ou *Triops*. Apollod. I, 7, 4 ; Diodor. Sicul. V, 56 ; Steph. Byzant. *v.* Τριόπιον ; Paus. II, 22, 2 ; X, 11, 1 ; Ovid. *Metam.* VIII, 751. Cf. sur le symbole triple qui appartient à chacun des trois Zeus, Serv. *ad* Virg. *Eclog.* VIII, 75 : à Jupiter le triple foudre, à Neptune le trident, à Pluton le chien tricéphale. Sur la base d'un candelabre de la Glyptothèque de Munich se voient ces trois attributs. Schorn, *Beschreibung der Glyptothek*, n° 175.

(3) Panofka, *Mus. Blacas*, p. 59.

(4) Martian. Capell. II, 40 ; Plin. *H. N.* II, 52, 53 ; Ovid. *Fast.* VI, 731.

d'opposition existe aussi bien entre les deux fils de Saturne qu'entre les géants et les divinités de l'Olympe qui les combattent (1). On pourra voir dans notre *Galerie mythologique* (2), le complément de ces idées, qui se présentent sous des formes très-variées dans les mythes anciens. Mais si d'un côté les chevaux placés près de Jupiter et de Pluton peuvent être considérés comme des symboles appartenant aux deux frères qui règnent dans le ciel et dans l'empire souterrain (3), ces chevaux, d'un autre côté, caractérisent davantage la prééminence accordée par l'artiste à Neptune. En effet ces deux chevaux ailés rappellent les chevaux *Arion* et *Scyphius* (4), nommés par d'autres *Arion* et *Cærus* (5), produits par Neptune en Thessalie et si souvent associés à leur père sur les monuments de l'art antique.

La seconde peinture de cette cylix, pl. XXIV, B, représente, selon M. Panofka (6), *Proserpine sous la conduite d'Hermès Psychopompe, quittant Cérès pour rejoindre, dans les enfers, son époux Dionysus.*

Quelque ingénieuse que soit cette explication, elle semble s'éloigner sous plus d'un rapport des scènes que l'art nous a accoutumés à reconnaître sur les monuments. Déméter serait-elle présente au moment où Hermès emmène sa fille pour la conduire au dieu infernal? Celui-ci, au lieu d'être Pluton et caractérisé comme tel, serait-il figuré, en face de Déméter se séparant de sa fille, sous les traits du Dionysus infernal? L'association de Cérès, de Proserpine et de Bacchus dans un culte commun, est connue, tant par des témoignages littéraires (7) que par plusieurs

(1) Cf. *supra*, p. 14.

(2) P. 16, 17 et 48.

(3) Cf. les chevaux qui appartiennent aussi bien à Héméra qu'à la Nuit.

(4) Lactant. *ad* Stat. *Theb.* IV, 43.

(5) Antimach. *ap.* Paus. VIII, 25, 5. Cf. duc de Luynes, *Études numism.*, pag. 59—63. C'est Neptune qui donne les mêmes chevaux à Pélops. Philostr. *Icon.* I, 30; Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* I, 39. Ils étaient représentés ailés sur le coffre de Cypsélus. Paus. V, 17, 4. Cf. *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, nos 63 et 242. Nous reviendrons sur ces chevaux au chapitre de Neptune. Cf. Panofka, *Mus. Blacas*, p. 56.

(6) *Mus. Blacas*, p. 58.

(7) Cic. *de Nat. Deorum*, II, 24; Tit. Liv. XXXIII, 25; XLI, 28. Cf. Cic. *in Verrem*, II, 5, 14.

vases peints sur lesquels on voit Dionysus entre deux déesses (1). Mais jusqu'à ce jour Hermès Psychopompe ne s'est point encore trouvé en présence de ces groupes. Loin d'attaquer l'explication principale, nous croyons toutefois pouvoir proposer un nom plus convenable que celui de Déméter pour la déesse placée en arrière de Mercure. Ce sera celui d'*Ilithyie*. En effet le geste de la main gauche ouverte est un geste de libération (2). L'âme d'une défunte, peut-être d'une jeune femme morte en couches (3), est conduite sous la figure d'Ariadne ou de Proserpine (4) vers le dieu qui réside dans l'empire souterrain. Ce qui prouve du reste en faveur de cette interprétation, c'est le geste semblable à celui d'Ilithyie que fait Mercure en livrant la jeune femme à son époux infernal. La fleur dans la main d'Ariadne est un symbole de jeunesse et de printemps.

En rapprochant maintenant les deux peintures, on saisira le sens

(1) *Cat. Durand*, n° 109; *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n[os] 46 et 47. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 344*.

(2) Voyez notre *Galerie mythologique*, p. 39.

(3) Le tombeau décrit par Pausanias (II, 7, 4), et si souvent cité, de Xénodice, *morte en couches*, nous induit à penser que cette circonstance touchante devait être rappelée souvent sur les tombeaux. Le genre de mort de Xénodice ne pouvait être indiqué par une épitaphe; car Pausanias (II, 7, 3) vient de nous dire expressément que l'usage des épitaphes développées n'existait pas chez les Sicyoniens : ἐπίγραμμα δὲ ἄλλο μὲν ἐπιγράφουσιν οὐδὲν κ. τ. λ. La peinture de ce tombeau pouvait-elle représenter, d'une manière positive, une femme mourant en *couches*, entourée de son époux et de sa famille? Les habitudes euphémiques de l'art grec doivent faire repousser une telle conjecture. Est-ce par *la notoriété publique* que Pausanias a appris que Xénodice était morte en couches. Cette interprétation ne vaut pas mieux que la première : car il s'agit ici d'une *peinture admirable entre toutes les peintures*, γραφὴ δέ, εἴπερ ἄλλη τις, καὶ αὕτη ἐστὶ θεᾶς ἀξία : par conséquent d'un ouvrage déjà fort ancien à l'époque de Pausanias, où les artistes éminents ne travaillaient plus pour les particuliers de la Grèce. J'en conclus qu'il y avait un moyen particulier, probablement symbolique, d'exprimer qu'une jeune femme était *morte en couches*.

(4) Une seule et même déesse préside à la naissance et à la mort. Plutarch. *Quæst. Rom.* Tom. VII, p. 90, Reiske. Cf. sur les jeunes femmes enlevées, Euripid. *Iphigen. in Aul.* 451; *Alcest.*, 763; *Orest.*, 1102; *Suppl.*, 1024, Matthiæ; Sophocl. *Antigon.*, 654, 816, Brunck. Cf. ce que j'ai dit sur la coutume de donner le titre d'épouses d'Hadès aux jeunes filles mortes avant l'hymen. *Nouv. Ann.*, p. 545, et *supra*, p. 34.

complet de la scène et le rapport qui existe entre les deux sujets. On peut remarquer que les trois dieux s'assimilent aux trois juges infernaux (1). L'artiste a donc représenté d'un côté le tribunal redoutable qui doit juger les actions des mortels ; de l'autre nous voyons l'âme conduite aux enfers par Hermès Psychopompe et la déesse qui lui a donné la mort. Remarquons de plus que le geste d'Ilithyie répété par Mercure est aussi attribué au Pluton de la face antérieure de cette coupe.

Au-dessous de chacune des peintures de cette coupe précieuse, on lit le nom du fabricant : **XSENOKLES : EΓOIESEN**, *Xénoclès a fait.*

L'intérieur montre une figure de femme ailée qui ploie les jambes. M. Panofka lui a donné avec raison le nom d'*Éris* ou d'*Érinnys*. Au chapitre des dieux infernaux nous produirons plusieurs exemples de cette représentation, plus curieuse que celle de la coupe de Xénoclès.

PLANCHE XXV.

Les monuments antiques qui ont pour objet des représentations de la fable d'Io sont excessivement rares, surtout sur les vases. Aussi les deux peintures que nous publions ici, planche XXV, et planche XXVI, méritent-elles une attention particulière. La belle composition de notre pl. XXV fait l'ornement d'une *hydrie* (f. 89) à figures jaunes, trouvée à Anzi dans la Lucanie. Ce vase, déjà publié deux fois, mais dans des opuscules peu connus (2), surtout en France, vient d'être l'objet d'une troisième publication dans un ouvrage récent de M. Panofka, sur le

(1) Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 57 et 58.

(2) Hirt, *die Brautschau*, S. 90, Berlin, 1825, 4°; Avellino, *Op. diversi*, tom. II, tav. VII, p. 169—174.

mythe d'Argus (1). L'hydrie qui montre la composition reproduite sur notre pl. XXV fait partie du Musée royal de Berlin (2).

Au centre on voit *Io* assise aux pieds d'une idole d'ancien style, sur la large base ou autel qui lui sert de piédestal. La fille d'Inachus, reconnaissable aux deux petites cornes de vache qui s'élèvent sur son front, est revêtue d'une tunique transparente qui laisse à découvert son épaule et son sein droits; un péplus recouvre ses jambes. Dans sa main droite Io tient une couronne de myrte, et dans sa gauche une pyxis, dons que vient de lui offrir *Jupiter*. En effet le dieu est debout devant la jeune Argienne. Il est barbu, couronné de laurier, et revêtu d'un ample manteau; dans sa main gauche est le sceptre qui caractérise le maître de l'Olympe. Aucun doute ne peut exister sur l'interprétation de ces deux figures. Quant à l'idole placée sur l'autel, derrière Io, elle participe de la forme des *xoana*. Au milieu de la longue tunique qui la recouvre, on remarque une large bande d'étoffe avec des bandelettes croisées comme sur les plus anciens simulacres. Un modius couronne sa tête; dans sa main droite est un flambeau (3); dans sa gauche un arc. M. Gerhard (4) a remarqué avec raison que cette idole réunit les attributs propres à Héra, comme déesse tellurique et présidant aux mariages, et à Artémis, comme protectrice des jeunes filles. L'arc et le flambeau conviennent également à Ilithyie (5); ainsi c'est une véritable Junon Lucine (6) que nous avons ici devant les yeux; c'est sous ses auspices qu'a lieu l'union de Jupiter et d'Io.

(1) *Argos Panoptes, eine archäologische Abhandlung*, Berlin, 1838, 4°. Notre peinture est figurée sur la pl. IV, 2.

(2) Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 902.

(3) Voyez Millin, *Tombeaux de Canosa*, p. 15—16; Avellino, *Op. diversi*, t. II, l. cit., et *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 255. Plusieurs peintures de vases montrent la roue qui couronne le flambeau, enflammée par les extrémités. Millingen, *Ancient uned. monum.*, pl. XVI. Cette sorte de flambeau paraît propre aux mystères.

(4) *Berlin's antike Bildwerke*, S. 260—261. Tellus et Diane se confondent. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 710.

(5) Paus. VII, 23, 5. Les flèches appartiennent aussi à Vénus. Pindar. *Pyth.* IV, 213. Cf. les images de l'Aphrodite Colias sur les tétradrachmes d'Athènes. *Nouv. Ann.*, p. 82.

(6) Cf. Panofka, *Argos Panoptes*, S. 27.

En arrière de Jupiter est *Aphrodite* debout; elle est revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus; sur sa main droite repose un oiseau que nous croyons plutôt être une colombe que l'oiseau Iynx. A l'autre extrémité du tableau, derrière Io, se présente *Junon*, qui, selon les mythographes, descendit de l'Olympe pour aller à la recherche de Jupiter (1). La déesse se fait reconnaître à son voile et au riche sceptre qu'elle porte dans la main droite; elle est revêtue d'une double tunique. Plus bas et près du xoanon est un éphèbe vêtu d'une simple chlamyde, et appuyé sur une massue; dans ses mains sont des tablettes (δέλτοι). M. Gerhard propose, pour cet éphèbe, le nom de *Phoronée*, frère d'Io. Cependant, si nous le considérons comme acolyte de Junon, la place qu'il occupe en arrière d'Io pourra aussi le faire accepter comme paranymphe; sous ce rapport, le nom d'*Argus* sera peut-être mieux approprié à ce jeune homme, d'autant plus qu'*Argus* est aussi un des frères d'Io. Phérécyde (2) dit qu'il était fils d'Inachus, regardé par le plus grand nombre des mythographes comme père d'Io. Si cette explication est fondée, on a l'avantage de trouver dans cet éphèbe le frère d'Io, qui est témoin de son union avec Jupiter, et en même temps le gardien que Junon donna à la prêtresse argienne, quand Jupiter l'eut transformée en génisse. En effet, le frère d'Io est *Argus Panoptès* lui-même; ce personnage figure sur un vase de Vulci avec une massue à la main, et là il est préposé à la garde de la génisse (3).

(1) Valer. Flacc. *Argon.* IV, 355; Ovid. *Metam.* I, 601 sqq.

(2) *Ap.* Apollod. II, 1, 4. Dans d'autres récits, *Io* est fille d'Arestor. Anonym. *de Incred.* 15, p. 91, Gale; *Argus* est également fils d'Arestor. Lactant. Placid. *Arg.* I, *fab.* 10—13; Serv. *ad* Virg. *Æn.* VII, 790.

(3) *Bulletin de l'Inst. arch.* 1836, p. 171 et 172. C'est un petit vase à figures rouges. *Io* assise, est couronnée de lierre; des cornes de vache la caractérisent. La prêtresse argienne est gardée par *Argus*, qui est assis près d'elle et retournant la tête, la regarde d'un œil fixe; une bandelette orne son front, et une peau de chèvre couvre ses épaules; dans sa main est une massue. Au-dessus de ce personnage est une tête de vache, ou plutôt un bucrâne avec des bandelettes peintes en blanc. De l'autre côté d'Io se tient *Hermès*, qui semble délibérer sur les moyens à employer pour mettre la jeune Argienne en liberté.

Nous voyons avec plaisir que M. Panofka (1) a proposé la même explication, à laquelle il est arrivé par la simple comparaison des monuments, et sans le secours des témoignages littéraires que nous citons ici.

Au-dessus d'Io est placé *Éros* assis, tenant le trochus et la baguette pour le mettre en mouvement. En face de lui, et à demi caché par une ligne qui semble indiquer les contours d'une montagne, on voit *Pan*, caractérisé par les deux petites cornes qui s'élèvent sur son front, la peau de chèvre qui couvre ses épaules et la syrinx qu'il tient dans la main droite; une branche d'arbre est dans sa gauche. Cet attribut rappelle le dieu des forêts, le Sylvanus des Latins. Un symbole qui se rapporte encore au dieu qui parcourt les montagnes, c'est l'astre placé devant sa tête, et qui indiquerait que Pan figure ici comme Lycéus ou Phosphorus annonçant le lever du soleil.

Les mythographes racontent que, quand Jupiter voulut tromper Io, il couvrit la terre de ténèbres (2), mais à l'approche de Junon le jour reparut.

Toutefois, nous ne devons pas nous en tenir à cette interprétation. L'astre qui est placé devant le dieu peut faire allusion au nom d'*Astérion*, que portait un fleuve de l'Argolide (3). Pan, dans ce cas, figurerait ici comme divinité présidant à la localité : c'est là le sens qu'on doit attribuer souvent aux figures à mi-corps qui ornent la partie supérieure des scènes représentées sur les vases de l'Apulie ; il suffit de rappeler, pour exemple, les deux célèbres vases de Cadmus, l'un conservé au Musée de Naples (4), l'autre qui fait partie du Musée du Louvre (5). D'ailleurs, M. Panofka a suffisamment justifié la présence de Pan dans les deux peintures reproduites sur nos planches

(1) *L. cit.* S. 29.

(2) Ovid. *Metam.* I, 599—600.

Cum Deus inducta latas caligine terras
Occuluit, tenuitque fugam, rapuitque pudorem.

(3) Paus. II, 17, 2; Schol. *ad* Stat. *Theb.* IV, 714.

(4) Millingen, *Ancient uned. mon.*, pl. XXVII.

(5) Millin, *Vases peints*, II, pl. VII.

XXV et XXVI, par la fable du satyre qui désole l'Arcadie, et enlève les troupeaux; Argus le surprend, et le met à mort (1). Il existe donc une lutte entre Pan, le satyre arcadien (2) et Argus, le gardien d'Io. On comprend par là l'intervention du dieu des forêts dans les peintures que nous examinons (3). De même, entre Éros et Pan existent les relations de l'*éraste* et de l'*éromène;* de là la place qui leur est assignée dans ce tableau, ainsi que dans celui de la planche XXVI. On connaît les deux mosaïques du Musée de Lyon et plusieurs sarcophages, qui montrent la lutte de Pan et d'Éros. Le trochus appartient aussi bien à *Ganymède,* l'*éromène* de *Zeus* qu'à *Éros*, l'*éromène* de *Pan* (4). L'intention du personnage de Pan et son rapport avec Éros sont encore plus clairement indiqués par l'offre qu'il fait de la syrinx au jeune dieu, qui semble l'accepter. Pan est ici précepteur de l'Amour Mystique, comme Olympus ou Marsyas le sont de Jupiter. Rappelons ici les médailles des Arcadiens, où l'on voit Pan assis sur le mont Olympe, tenant la syrinx (5). La montagne indiquée sur notre vase mérite d'être rapprochée de celle qu'on voit sur les médailles de l'Arcadie.

Quant aux accessoires de cette scène, le trépied, la biche et l'hydrie, on peut considérer le trépied comme faisant allusion à Jupiter, au dieu igné qui vient s'unir à une déesse humide, dont le symbole naturel est l'hydrie. Ici en particulier l'hydrie serait un attribut d'Io, fille du fleuve Inachus. D'ailleurs on n'a qu'à se rappeler les vierges qui, avant de contracter les nœuds de l'hymen, se rendaient aux bords d'un fleuve, auquel elles consacraient leur virginité (6). La biche rappelle natu-

(1) Apollod. II, 1, 2.

(2) Cf. Panofka, *Argos Panoptes*, S. 4.

(3) Cf. Panofka (*Argos Panoptes*, S. 22) sur l'assimilation de *Pan* et de *Mercure* qui ordinairement est opposé à *Argus*.

(4) Voyez *supra*, p. 36. Une coupe du Musée du prince de Canino (*Mus. étr.*, p. 99, n° 1013) montre un éphèbe tenant le trochus, et le lièvre, animal qui se voit souvent dans les mains des *érastes*, comme cadeau destiné aux jeunes *éromènes*. *Cat. Durand*, n° 665. Aussi sur un vase inédit de la collection de M. Panckoucke.

(5) Mionnet, *Descript. de méd. ant.*, II, p. 244. Cf. notre *Galer. myth.*, p. 24 et suiv.

(6) Æschin. *Epist.* X, p. 680, Reiske. Cf. Lenormant, *Nouvelles Ann.*, p. 258.

rellement la biche Argé (1), animal qui fait l'objet d'une lutte entre Apollon et Hercule, sur un magnifique casque de la collection de M. le duc de Luynes (2). L'animal symbolique remplace sur ce monument le trépied que les deux divinités se disputent ordinairement, sujet reproduit sur une foule de vases peints et de bas-reliefs.

On a vu que, dans l'explication de cette curieuse peinture, nous avions suivi en grande partie l'opinion de M. Gerhard. Plusieurs autres interprétations avaient été proposées par des savants du premier ordre; en les rappelant ici nous n'avons d'autre but que de faire ressortir davantage la seule explication véritable dont le mérite appartient tout entier à M. Gerhard. Ainsi Hirt (3) voyait ici *les Noces de Thésée;* Bœttiger (4) proposait *Zeus* et *Iynx;* M. K. O. Müller (5) *Mélampus guérissant la folie des filles de Prœtus;* M. Avellino (6) enfin croyait que le peintre avait voulu représenter *Iphigénie en Tauride.*

Au reste, la divergence des opinions que ce monument a soulevées, et la difficulté qu'ont éprouvée les interprètes les plus habiles pour arriver à la véritable explication du sujet, donnent une leçon qui ne doit pas être perdue pour nous : encore aujourd'hui, après l'heureuse pensée de M. Gerhard, après les riches développements que M. Panofka a donnés à cette pensée, malgré les efforts que nous avons faits ensuite pour compléter le travail de nos deux devanciers, il reste quelques difficultés insurmontables. Évidemment, l'interprétation de cette peinture ne peut

(1) Hygin. *Fab.* 205. Cette biche, comme l'a démontré M. le duc de Luynes (*Nouvelles Ann.*, p. 56 et suiv.), est la même que la biche Cérynite. Cf. aussi Taygète changée en biche par Diane (Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* III, 53), et la nymphe Cos ou Chalciope métamorphosée dans le même animal. Euripid. *Helen.*, 382; Steph. Byzant. *v.* Κῶς; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, 677; Callimach., *Hymn. in Del.* 161.

(2) *Mon. inéd. publiés par la section française de l'Inst. arch.*, pl. III, A.

(3) *Die Brautschau.*

(4) Manuscrit.

(5) *Handbuch der Archäologie*, § 364, 4, et deuxième édit., §. 363, 2. Ce savant compare cette peinture avec un autre sujet publié par M. Millingen (*Vases grecs*, pl. LII), qui, en effet, représente la fable des Prœtides.

(6) *Op. diversi*, t. II, p. 170—172. Toutes ces explications se trouvent développées dans l'ouvrage de M. Panofka, *Argos Panoptes*, S. 24—26.

être complétée avec les moyens ordinaires que fournissent les poëtes et les mythographes. Ce n'est point seulement à cause de l'accumulation de circonstances qui ont dû se passer à différentes périodes de l'action, parce que Junon assiste à la première entrevue de Jupiter et d'Io, ou parce qu'Argus remplit l'office de paranymphe auprès de celle qu'il devra soustraire ensuite aux poursuites de Jupiter : l'antiquité figurée ne répugnait guère plus que l'art du moyen âge à la représentation simultanée des circonstances successives d'un même récit. Mais après cette concession, une quantité de détails de la composition, Pan, Éros, le trépied, l'hydrie, la biche, les tablettes que porte Argus, restent autant d'énigmes pour nous.

La composition ne commence à acquérir quelque clarté que si l'on se décide à la transporter du terrain purement mythologique sur celui de l'*allusion.* Visconti, dans son mémoire sur le vase Pourtalès (1), a indiqué cette voie de l'allusion. M. Panofka a développé la pensée de Visconti : cette pensée, selon nous, doit s'appliquer à une beaucoup plus grande quantité de monuments : celui que nous avons sous les yeux est du nombre. L'union de Jupiter et d'Io est l'emblème d'un mariage, ou mystique ou funèbre, probablement mystique et funèbre à la fois. Envisagée sous ce point de vue, la composition n'a rien que de parfaitement adapté à sa destination. Le *xoanon* rappelle celui de l'*Artémis Chitonia* de Brauron, à laquelle les jeunes filles de l'Attique se consacraient par la cérémonie de l'Ἀρκτεία (2), et à laquelle aussi, après leur mariage et leurs couches, elles venaient offrir leurs tuniques (3). Le vêtement détaché de l'épaule d'Io, qui s'appuie contre le *xoanon*, semble indiquer cette circonstance. Io a dans la main la branche de myrte, symbole de l'initiation ; et la boîte qui contient les présents de Jupiter, n'est sans doute pas sans analogie avec la ciste mystique. Deux divinités, essentiellement protectrices des mariages, *Vénus* et *Junon Pronuba* assistent à la cérémonie. Du côté de Vénus, on voit se compléter cette triade mystique de Pan, d'Aphrodite et d'Éros, dont

(1) *Cabinet Pourtalès*, p. 15.

(2) Hesych. *v.* Ἀρκτεία ; Schol. *ad* Aristophan. *Lysistrat.* 645 ; Harpocr. *v.* Ἀρκτεῦσαι ; Id. *v.* Δεκατεύειν ; Suid. *v.* Ἄρκτος.

(3) Schol. *ad* Callimach. *Hymn. in Jovem*, 77. Cf. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, Liv. II, p. 258.

M. Panofka a depuis longtemps signalé l'existence (1). L'intention symbolique du trépied, de la biche et de l'hydrie, que nous avons déjà signalée, est essentiellement liée à la célébration du mariage : voyez la formule rapportée par Plutarque dans les Questions romaines (2), et d'où il résulte que les unions les plus obscures avaient pour but de rappeler la grande et solennelle union du ciel et de la terre. L'amour pédérastique, avec son caractère essentiellement mystique et funèbre, a sa place distincte dans la composition : ce n'est pas sans une intention positive que Pan cornu a été placé en face d'Io, sur le front de laquelle s'élèvent des cornes naissantes. *Pan* fait aussi son présent à *Éros ;* il lui offre la syrinx, dont le caractère mystique nous occupera dans une autre circonstance. C'est dans ce sens surtout que les conjectures hardies, qu'a émises M. Panofka sur l'intention également mystique qui a fait placer les δέλτοι dans la main du paranymphe Argus (3), méritent une attention sérieuse. Mais pour compléter toute notre pensée, il faudrait exposer l'origine et le but du rôle que jouait le paranymphe dans les mariages antiques, et cette recherche ne saurait ici trouver sa place. Contentons-nous, pour cette fois, de faire remarquer que sur la peinture qui nous a si longtemps occupés, l'hydrie est placée tout auprès d'Argus : et que quand, dans l'antiquité, une jeune fille était morte vierge, on chargeait un éphèbe de la famille de porter une hydrie sur son tombeau (4).

Je viens de rappeler le sens éminemment cosmique de la cérémonie du mariage : la composition qui nous occupe tend à confirmer cette pensée. Le *trochus* dans la main de l'Amour exprime une idée de révolution circulaire. La biche *Argé,* placée auprès d'Argus, aux pieds d'Io, qui est aussi *Cérynite* ou *cornue,* est l'intermédiaire qui rapproche le trépied et l'hydrie, symboles opposés du feu et de l'eau. Le bois sacré, dans lequel se passe la scène principale, indique les ténèbres de la demeure souterraiue. De chaque côté, les puissances du jour et de la nuit se disputent l'empire. A Pan Phosphorus répond Argus, qui,

(1) *Mus. Blacas*, p. 27. Cf. sa dissertation sur *Argos Panoptes,* S. 29.

(2) Tom. VII, p. 70, Reiske.

(3) *Argos Panoptes*, S. 30.

(4) Harpocrat. *v.* Λουτροφόρος. Cf. Poll., *Onomast.* VIII, 7, 66.

placé près de Junon, deviendra le paon de cette déesse, image du ciel étoilé (1). Io, dont le nom était celui de la lune dans le dialecte primitif de l'Argolide (2), a sa place naturelle entre le jour et la nuit. En un mot, nous avons ici un de ces rares exemples des compositions complètes, dont la plupart des vases ne reproduisent que des fragments.

Sous chaque anse de cette hydrie est peinte une tête de femme. M. Gerhard (3) y reconnaît les grandes déesses Déméter et Coré.

PLANCHE XXVI.

Cette seconde représentation de la fable argienne d'Io décore un grand vase également trouvé à Anzi, dans la Lucanie, et publié par M. Millingen, dans son Recueil des vases de la collection de sir Coghill (4). Les peintures sont jaunes et blanches sur fond noir.

Io, reconnaissable à la corne qui s'élève sur son front, est assise sur un autel. La partie supérieure de son corps est nue; un péplus couvre ses jambes. En arrière de la prêtresse est placé un *xoanon* qui diffère de celui que nous venons de voir sur la planche XXV. Une colonne ionique cannelée lui sert de support. Une tunique talaire parsemée de pois couvre

(1) Macrob. *Saturn.* I, 19. Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst arch.* IV, p. 224, et *Argos Panoptes*, S. 37.

(2) Eustath. *ad* Dionys. Perieg. 92.

(3) *Berlin's antike Bildwerke*, S. 267.

(4) Pl. XLVI. Une autre publication, mais fort inexacte, avait été faite de ce vase avant M. Millingen. Voyez les *Memorie enciclopediche romane*, Roma, 1815, t. V, p. 41. M. Vivenzio, auteur de cette dissertation, reconnaissait sur ce vase *Iphigénie en Tauride*. Enfin, cette peinture vient d'être reproduite encore par M. Panofka, *Argos Panoptes*, Taf. IV, 1.

l'idole, en laissant nus les bras qui sont levés en haut ; aucun attribut ne figure dans ses mains ; sa tête est nue et garnie d'une épaisse chevelure. Les pieds serrés l'un contre l'autre, et la forme de l'idole, rappellent tout à fait les anciens brétas. Ce simulacre doit être considéré comme celui de Junon-Lucine (Ἥρα Ἐλείθυια.) Devant Io se présente un personnage jeune et imberbe, vêtu d'un ample manteau, qui laisse nue sa poitrine; il porte dans sa main droite un sceptre surmonté d'un aigle. M. K. O. Müller (1) a reconnu dans cet éphèbe *Jupiter* jeune. Cette dénomination est d'autant plus convenable, que le personnage qui est placé ici en regard d'Io occcupe la même place que le Jupiter barbu de la planche précédente. On doit se rappeler peut-être qu'à Argos, on honorait Apollon Lycéus (2), qui se confond souvent avec son père, Jupiter Lycéus (3). Ainsi, Jupiter imberbe se rapprocherait ici des images ordinaires d'Apollon. Néanmoins, le long manteau royal et le sceptre ne conviennent guère à la divinité dorienne. La ressemblance avec Dionysus, dont le nom, en effet, n'offre qu'une variante de celui de Zeus lui-même, nous paraît beaucoup plus frappante. Au reste, l'aigle qui surmonte le sceptre sert assez à indiquer le souverain de l'Olympe. Au-dessus d'Io on voit *Éros* ailé ; le dieu est assis, et tient un lécythus d'où il répand l'huile, non sur la tête de la fille d'Inachus, mais sur celle du *xoanon.* A gauche, l'éphèbe, vêtu d'une chlamyde et chaussé de bottines, est évidemment le même personnage que celui auquel nous avons assigné le nom d'*Argus* dans la peinture précédente (4). Il a la jambe gauche relevée, et contemple la scène qui se passe sous ses yeux. Un arbre indique la forêt. Enfin, à droite du tableau, en arrière de Jupiter, se montre Pan barbu et entièrement nu ; il tient

(1) *Handbuch der Archäologie*, § 351, 3. Cf. Panofka, *Argos Panoptes*, S. 20.

(2) Paus. II, 9, 7; II, 19, 3.

(3) Cf. notre *Galerie myth.*, p. 25. Il y a une foule d'exemples de la substitution du dieu jeune au dieu père. Voyez surtout notre article sur le Jupiter de Sinope dans la *Galerie myth.*, p. 29.

(4) Voyez aussi une peinture de Pompéi. *Mus. Borbonico*, vol. IX, tav. L. Là Argus est dans une pose semblable. Cf. Panofka, *Argos Panoptes*, S. 10, und Taf. I, 6.

la syrinx, et occupe la même place que l'artiste a donnée à ce dieu dans la peinture de la planche XXV.

L'examen de ce monument confirme entièrement les idées que nous avons développées à l'occasion de la peinture précédente. L'identité fondamentale des deux compositions est évidente : la seconde n'est, pour ainsi dire, qu'un extrait de la première; néanmoins, il ne suffit pas, pour expliquer les différences des deux monuments, d'accuser la négligence ou la précipitation de l'artiste qui a exécuté la moins importante de ces peintures. Non-seulement cet artiste a abrégé le travail, mais encore, tout en respectant l'idée fondamentale, il a substitué de nouvelles idées accessoires à quelques-unes de celles que nous remarquons sur l'autre vase. Il ne s'agit pas seulement de variantes dans le costume d'Io, du défaut d'attributs du *xoanon*, ni même du caractère insolite attribué à Jupiter; Pan, imberbe sur l'autre peinture, est ici barbu; et peut-être y a-t-il une intention dans cet échange établi entre Pan et Jupiter. Ce qui mérite une attention plus sérieuse, ce me semble, c'est l'objet inconnu qu'Argus paraît cacher sous sa chlamyde, et qui répond aux tablettes (δέλτοι) de la première peinture. Éros est aussi dans une pose et une action toutes différentes : au lieu du trochus, le lécythus qu'il tient verse des parfums sur la tête du *xoanon*. Rappelons, à ce sujet, les réflexions ingénieuses que M. Panofka a publiées sur une peinture de vase, dans laquelle il reconnaît l'*Amour attachant un bandeau de perles au front d'Aphrodite* (1). Cette action a certainement un rapport avec celle qu'offre notre peinture. Le Cabinet des Médailles possède une figurine étrusque qui a servi de manche à un vase, et qui représente la *Victoire*, tenant le lécythus d'une main et arrangeant de l'autre sa chevelure, sur laquelle elle vient de répandre la myrrhe (2).

(1) *Cabinet Pourtalès*, pl. XXXIII, p. 104.

(2) N° 114. Cf. les Lasæ étrusques, qui, sur quelques miroirs, ont pour attribut un lécythus. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* II, pl. VI; *Cat. Durand*, n° 1972; *Lanzi*, *Saggio di lingua etrusca*, tom. II, tav. VI, 2. Un candélabre inédit de la collection de M. le vicomte Beugnot, montre également une de ces déesses étrusques qui tient un lécythus.

Toutes ces représentations ont besoin d'être simultanément étudiées. Pan n'offre pas la syrinx à Éros, comme sur la peinture précédente, mais il lui fait un signe d'intelligence qui sert à expliquer le caractère beaucoup plus précis de l'autre scène. Tout cela nous fait comprendre que les analogies tirées du domaine de l'art sont un bon guide; mais que ce n'est pas le seul auquel on doive se fier dans la comparaison des monuments.

M. Millingen, le premier, a reconnu ici la fable d'Io (1). Seulement, ce savant hésitait à l'égard du nom à donner au personnage vêtu du costume royal. Dans une note, il propose l'explication suivante, mais d'une manière fort dubitative : *Io cherchant Épaphus auprès du roi de Byblos.* Dans cette hypothèse le *brétas* aurait été l'image d'Aphrodite, protectrice de Byblos. La comparaison des deux peintures, que nous reproduisons ici sur les planches XXV et XXVI, doit trancher la question en faveur de l'explication que nous avons adoptée, en reconnaissant, avec M. K. O. Müller, Jupiter lui-même dans le personnage distingué par le sceptre.

La seconde peinture qui décore cette *amphore apulienne* (f. 69) représente Électre au tombeau d'Agamemnon (2).

Quelques autres peintures de vases ont encore trait au mythe d'Io. Indépendamment de l'œnochoé, trouvée à Vulci, que nous avons décrite plus haut (3), il existe dans la collection de M. Jatta, à Naples, un magnifique cratère, offrant une représentation de la fable d'Argus et d'Io, accompagnée d'un grand nombre de divinités et de circonstances

(1) *Vases* de *Coghill*, p. 41.

(2) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLV. Ce vase a été publié aussi dans un recueil peu connu, publié à Londres, en 1820, sous le titre de : *Vases from the collection of Sir Henry Englefield, drawn and engraved by H. Moses*, pl. XVII—XXI. La composition répétée sur notre pl. XXVI est gravée pl. XIX de l'ouvrage dont je viens d'indiquer le titre.

(3) P. 49, note 3. Cf. Gerhard, *Rapp. Volc.*, n. 250. Voyez les *Mon. inéd. publiés par l'Inst. archéol.*, II, pl. LIX, n° 1.

tout à fait neuves. Ce vase a été trouvé à Ruvo (1), et vient d'être publié avec une explication de M. le marquis Grimaldi Gargallo, dans les *Monuments inédits* de l'Institut archéologique (2). Une grande amphore tyrrhénienne (f. 67) à figures noires, conservée à la Pinacothèque de Munich (3), montre *Argus* assis, tenant en main la corde qui enchaîne Io, changée en génisse. *Hermès* est placé devant l'animal; il s'efforce de le délier; un chien semble aboyer contre le messager de Jupiter. Enfin, sur un grand et beau vase (*Pelike,* f. 71, à fig. rouges) dont le sujet principal, représentant *Hercule* et *Déjanire,* sera donné aux sujets héracléens (4), on voit *Hermès* HE..... qui va décapiter *Panoptès* ΓΑΝΟΓ...... (*rétrograde*), en présence d'un personnage barbu et drapé, pour lequel on a déjà proposé plusieurs dénominations (5). Nous nous réservons de revenir sur cette remarquable peinture, quand nous publierons les autres sujets relatifs à *Argus.*

(1) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 165.

(2) II, pl. LIX, et *Ann.*, X, p. 253 et suiv. La comparaison de cette belle peinture avec le vase de Berlin, publié pl. XXV, confirme les conjectures que nous avons émises pour en pénétrer le sens.

(3) Panofka, *Argos Panoptes*, Taf. V, S. 43.

(4) Bröndsted, *A brief description of thirty-two greek vases*, n° I; *Cat. Durand*, n° 318. Cf. Panofka (*Argos Panoptes*, S. 14, folg.), à qui on doit la publication de la face qui représente *Argus* et *Mercure*. Voy. aussi *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. LIX, n° 5.

(5) Voyez Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 365, et V, p. 163; *Cat. Durand*, n° 318, et dans les *Additons et corrections*, à la fin du volume; Panofka, *Argos Panoptes*, S, 16. Voyez sur les autres représentations d'Argus et d'Io, qui se retrouvent sur plusieurs monuments, l'ouvrage cité de M. Panofka, et surtout en ce qui concerne les peintures des vases, la notice de M. Braun, dans les *Ann. de l'Inst. arch.*, X, p. 328 et suiv.

PLANCHE XXVII.

La peinture de notre planche XXVII représente l'*enlèvement d'Europe* (1). *Jupiter,* sous la forme d'un taureau, transporte la jeune Phénicienne à travers les flots, dans lesquels on aperçoit un muge, une langouste, et une sèche. Plusieurs oursins sont échoués sur le rivage. *Europe* est vêtue d'une tunique brodée et d'un léger péplus. *Éros,* déployant une large bandelette, vole en arrière du groupe. Au-dessous d'Éros est placé un homme barbu, appuyé sur un bâton noueux; un manteau brodé enveloppe la partie inférieure de son corps et le bras gauche, en laissant à découvert la poitrine et les épaules. Trois noms peuvent être proposés pour ce personnage. M. Millingen (2), à cause de la couronne qui entoure sa tête, et qu'il regarde comme formée de branches de pin, a adopté celui de *Posidon.* Suivant le témoignage de plusieurs mythographes (3), le frère de Jupiter aida le souverain des dieux dans l'enlèvement d'Europe. On pourrait aussi penser au nom d'*Agénor,* père d'Europe (4); et, en rapprochant ce nom de celui d'*Agis,* on aurait l'avantage de retrouver dans le personnage d'Agénor une forme héroïque de Neptune, qui rappelle un de ses surnoms les plus connus, *Ægœus* (5). Mais *Phœnix* aussi est cité comme le père d'Eu-

(1) Publiée par M. Millingen, *Vases grecs*, pl. XXV. Cf. Hœck, *Kreta*, I, S. 97, und Taf. III.

(2) *Vases grecs*, p. 47. Cf. Hœck, *Kreta*, I, S. 97.

(3) Aristid, *Orat. in Neptun.*, p. 34, ed. Dindorf; Moschus, *Idyll.* II, 116; Lucian. *Dialog. Marin.*, XV, 3; Nigid. *ap.* Schol. *ad* Germ., p. 55, ed. Buhle; Tzetz. *Chiliad.*, II, 293. On peut voir, du reste, dans notre *Galerie mythologique*, p. 63, les rapports intimes qui existent entre Europe et Neptune.

(4) Apollod. III, 1, 1; Hygin. *Fab.* 178.

(5) Cf. Lenormant, *Numismatique des rois grecs*, p. 47. Europe est aussi fille de l'Océan et de Téthys. Hesiod. *Theogon.* 357.

rope (1). Dans ce cas, le personnage revêtu d'un manteau brodé, probablement de pourpre, représenterait bien la localité, le rivage de la Phénicie, où se passe la scène. Ainsi, la couronne ne serait pas de pin, mais de palmier; la plante est très-probablement un *palmier nain*. La chaussure convient, d'ailleurs, à un personnage royal d'origine asiatique; sur les vases peints, cette espèce de chaussure est ordinairement donnée aux rois vêtus du plus riche costume (2).

Devant le taureau, on aperçoit la queue d'un grand poisson, sans doute un dauphin. Le vase étant fracturé en cet endroit, on ne saurait assurer si ce dauphin portait un second Amour ou plutôt une Néréide, comme sur une grande amphore à figures jaunes du Musée de Berlin (3), sur laquelle est représenté l'enlèvement d'Europe. Dans cette composition, on voit au milieu de poissons, de coquillages et de sèches, le taureau qui porte Europe à travers les flots. Un Amour qui tient une bandelette dans la main gauche, vole devant le dieu tauriforme. Plus loin, on remarque un hippocampe sur le dos duquel est assise une Néréide qui porte d'une main une tige de roseau, selon la description de M. Gerhard; selon nous, c'est plutôt une branche de palmier (4); de l'autre, la

(1) Homer. *Iliad.* Ξ, 321; Pausan. VII, 4, 2; Apollod. III, 1, 1. Sur une *amphore de Nola* (f. 66, à fig. rouges), du Musée de Berlin (Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 801), on voit *Europe* enlevée par le taureau; au revers est peint un homme barbu et drapé, dans lequel nous reconnaissons *Phœnix* ou *Agénor*. *Phœnix* est tantôt désigné comme le père d'Europe, et tantôt comme son frère, fils d'Agénor. Apollod., III, 1, 1; Hygin. *Fab.* 178.

(2) Voyez, entre autres représentations, celle de la mort de Busiris dans l'ouvrage de M. Millingen, *Vases grecs*, pl. XXVIII; une autre peinture expliquée comme représentant le meurtre d'Agamemnon, mais dans laquelle nous préférons reconnaître, avec M. Panofka (*Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 133), Hercule et Busiris. Raoul-Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XXVIII.

(3) Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 1023. Moschus (*Idyll.* II, 114, sqq.), nous montre les Néréides accompagnant Zeus, qui enlève Europe. Cf. Lucian. *Dialog. Marin.*, XV, 3.

(4) La branche du palmier fait allusion à la localité, à la Phénicie. Nous verrons, dans l'article suivant, qu'une des sœurs d'Europe se nomme *Phœnicé*.

Néréide tient le tympanum; près d'elle voltige une colombe (1). Derrière Europe, on aperçoit une seconde Néréide placée sur un griffon marin; elle porte un éventail et une espèce de coupe. A l'extrémité du tableau est une troisième Néréide debout sur deux dauphins, qu'elle guide avec des rênes. Son geste semble encourager l'entreprise de Jupiter. Ce serait donc ici Amphitrite qui remplacerait Neptune, dans l'assistance que nous avons vu qu'il prête à Jupiter pour enlever Europe.

Le vase gravé sur notre planche XXVII est une *amphore panathénaïque* (f. 68) à figures rouges.

PLANCHE XXVIII.

Le vase inédit, dont les peintures sont gravées sur notre planche XXVIII, fait partie de la collection de M. Bourgeois-Thierry, à Suippe, département de la Marne. C'est une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges (2). Le sujet est des plus simples. Sur une des faces du vase est représentée Europe assise sur le taureau; la jeune Sidonienne se retourne vers une de ses compagnes, ou plutôt vers une de ses sœurs. Cette seconde figure est peinte au revers de celle d'Europe. Les noms des sœurs de la nymphe phénicienne que Jupiter transporta du rivage asiatique dans l'île de Crète, nous ont été transmis par le Scoliaste d'Euripide : c'étaient *Astypalé* ou *Astypalæa* et *Phœnicé* (3). Ce der-

(1) Cette colombe rappelle encore une fois la déesse phénicienne *Astarté*. Lucien (*Dialog. Marin.*, XV, 3) introduit, dans la scène de l'enlèvement d'Europe, Aphrodite portée dans une conque marine par deux Tritons.

(2) *Cat. Durand*, n° 4.

(3) *Ad Phœn.*, 5. Astypalæa est encore citée comme sœur d'Europe par Pausanias, VII, 4, 2. Cf. Apollod. II, 7, 1; Apoll. Rhod. *Argon.* II, 866, et Schol.; Steph. Byzant. *v.* Ἀστυπάλαια.

nier nom qui désigne la contrée dans laquelle se passe la scène de l'enlèvement, convient parfaitement à la jeune fille placée derrière le taureau. Nous avons donc ici la personnification de la localité sous une forme féminine, tandis que dans la peinture gravée sur notre planche XXVII et sur une amphore de Nola du Musée de Berlin (1), c'est *Phœnix*, roi du pays, qui figure avec la même intention. Rien n'est plus conforme au génie et aux habitudes de l'art grec que ces sortes de personnifications; on en rencontre des exemples dans les tableaux décrits par Philostrate (2) et dans plusieurs monuments figurés qui sont parvenus jusqu'à nous, et où des inscriptions ne permettent aucun doute à l'égard de la signification de ces personnages secondaires (3).

Millin (4) a publié une peinture qui a une grande analogie avec celle de notre planche XXVIII. On y voit aussi Europe sur le taureau, et, près d'elle, la nymphe Phœnicé. Quoique cette peinture soit d'une exécution moins négligée que celle que nous publions, nous avons cru inutile de la reproduire; le vase de la collection de M. Bourgeois-Thierry nous a paru mériter la préférence parce qu'il était inédit.

Une des plus belles représentations de l'enlèvement d'Europe se trouve à l'intérieur d'une coupe fragmentée, découverte, il y a quelques années, dans les fouilles du temple de Jupiter Panhellénien, à Égine. Cette coupe, ornée de dessins d'un mérite supérieur, est conservée aujourd'hui dans la Pinacothèque de Munich; on y voit Europe assise sur le taureau; la figure est coloriée sur fond blanc, avec les bracelets, le collier, les boucles d'oreilles et les agrafes du vêtement, ainsi que le diadème, en relief et dorés. L'extérieur de cette coupe montre deux

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 801.

(2) Par exemple, le mont Cithéron (Philostrat. *Icon.* XIV); l'île de Scyros (Philostrat. Junior, *Icon.* I.)

(3) Nous nous contenterons de citer ici le célèbre vase d'Astéas du Musée de Naples. Millingen, *Anc. uned. monum.* pl. XXVII; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 308, n° 404.

(4) *Vases peints*, II, pl. VI.

Génies ailés, tenant chacun d'une main une phiale, et de l'autre, une lyre; ces figures sont rouges sur fond noir, suivant le procédé ordinaire (1).

Plusieurs vases, à peintures noires, montrent des femmes montées sur des taureaux (2); quelquefois, il y en a deux qui se suivent, et qui ne se distinguent par aucun attribut particulier (3); la plupart du temps, ces femmes ont un caractère bachique : elles portent des ceps de vigne ou des branches de lierre, et agitent des crotales. Nous pouvons citer pourtant une amphore à figures noires trouvée dans la nécropole de Vulci, et sur laquelle Europe est représentée emportée par le taureau; la nymphe est désignée par son nom **ΕVΡΟΠΕΙΑ** (4). Nous reviendrons sur les peintures qui offrent des ménades sur le taureau, au chapitre de Bacchus, où nous produirons quelques-unes de ces représentations.

(1) *Wagner's Bericht über die Æginetischen Bildwerke*, S. 80—81. C'est à l'obligeance de M. Raoul-Rochette que nous devons ces renseignements.

(2) Voyez *Cat. Durand*, n° 191; Secondiano Campanari, *Antichi vasi dipinti della collezione Feoli*, p. 16, n° 4; une belle amphore inédite, appartenant à M. Rollin : la femme assise sur le taureau est répétée des deux côtés; enfin, une petite amphore du Musée Blacas : revers, satyre portant une outre. Une peinture à fig. rouges, publiée par Millin (*Vases peints*, II, pl. XII) montre également un taureau portant sur son dos une ménade au milieu d'un cortége bachique. Cf. la curieuse peinture publiée par M. Panofka dans le *Musée Blacas*, pl. XXXII, et qui représente une hydrophore montée sur le taureau à face humaine. Nous reviendrons encore sur ces peintures, quand nous examinerons les représentations d'Hercule et d'Achéloüs.

(3) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXVII; *Cat. Durand*, n° 192; *Cat. Magnoncour*, n° 28.

(4) Gerhard, *Rapp. volc.*, n° 249; Secondiano Campanari, *Descrizione della collezione Feoli*, p. 15, n° 3. Au revers, le même sujet.

CHAPITRE III.

JUNON.

Si les représentations de Jupiter seul, ou groupé avec des divinités subalternes, sont rares sur les vases, celles de Junon sont peut-être encore moins faciles à reconnaître. Pourtant, une belle coupe du Musée du prince de Canino, décrite dans l'ouvrage de M. Micali (1), et que nous avons eu occasion d'examiner nous-mêmes, il y a environ deux ans, montre Junon avec son nom **HPA**, *Héra*, tracé à côté d'elle. C'est une figure isolée, placée dans l'intérieur de la coupe, et dessinée au trait légèrement rehaussé de carmin, sur un fond blanc. Héra est debout, coiffée du modius, et tenant de la main droite un sceptre enrichi d'ornements relevés en bosse, et dorés. Plusieurs autres parties, telles que le collier, les bracelets et le modius, offrent la même richesse. L'extérieur de cette coupe est décoré de peintures rouges sur un fond noir; le sujet en est relatif aux cérémonies éleusiniennes; on y voit Triptolème, Cérès et Proserpine répétés sur un si grand nombre de monuments. Une autre coupe, à figures rouges, de la collection Feoli (2), nous montre également à l'intérieur la déesse debout avec le sceptre, et, au-dessus de sa tête l'inscription **HPH**, *Héra.*

Dans les représentations que reproduisent les planches suivantes, le costume de la déesse, dans laquelle nous reconnaissons *Junon,* se rapproche parfaitement des figures peintes au fond des deux coupes que

(1) *Storia degli ant. pop. italiani,* tom. III, p. 195.

(2) Secondiano Campanari, *Descrizione della collezione Feoli*, p. 116, n° 61.

nous venons de décrire. Il est vrai que Vénus a très-souvent, sur les vases, le costume de l'Héra de Vulci (1). Mais on sait qu'à Sparte on honorait une Aphrodite-Héra (2); nous avons démontré qu'à Dodone, ce n'était pas Junon, mais bien Dioné (3) ou Dodoné, la même que l'Aphrodite-Uranie (4) ou l'Astarté phénicienne, qui était associée comme épouse à Jupiter. De plus, Junon, en sa qualité de déesse mère, a beaucoup d'analogie pour le costume et les attributs avec Déméter, qui, dans les sujets relatifs à l'initiation de Triptolème, se présente tantôt avec le sceptre (5), tantôt avec le flambeau (6), et la plupart du temps avec le modius ou le calathus sur la tête. Un sarcophage du Musée du Louvre montre Junon dans la scène du jugement de Pâris (7), assise près de Vénus et de Minerve; l'oie la caractérise comme Junon Capitoline (8); mais de plus, au lieu du sceptre, la déesse porte le flambeau, attribut ordinaire de Cérès et d'Hécate. Nous aurons occasion aussi de constater les rapports qui existent entre Junon et Proserpine, entre Junon et Minerve. Cette démonstration résultera de l'examen des représentations de Junon, gravées sur les planches suivantes de notre recueil.

Le vague qui règne dans les attributs de Junon n'a pas échappé à la sagacité de M. Millingen (9). Ce savant a, depuis longtemps, fait la re-

(1) Voyez d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, I, pl. XXXII. Nous en produirons d'autres exemples au chapitre de Vénus.

(2) Paus. III, 13, 6.

(3) Strab. VII, p. 329.

(4) Clem. Rôman. *Homel.* IV, 16. Cf. la *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 20 et 24. Sur des médailles à l'effigie de Julia Mammæa et à celle de Julia Domna, Junon, désignée par son nom, tient une fleur, attribut que partagent Aphrodite et la déesse Elpis ou l'Espérance. Voyez notre *Nouvelle Galerie myth.*, pl. X, nos 6 et 10. Visconti (*Mus. Pio Clem.* I, p. 26, éd. Milan; cf. tav. A, II, 4), a fort ingénieusement rapporté la fleur à la naissance de Mars. Ovid. *Fast.* V, 229, sqq.

(5) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, pl. IX, éd. Florence et Paris.

(6) Tischbein, *Vases d'Hamilton*, I, pl. VIII, éd. Florence et Paris; *Cat. d'une collection de vases trouvés en Étrurie*, n° 2.

(7) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 165.

(8) Serv. *ad* Virg. *Æn.* VIII, 652; Plutarch. *de Fort. Rom.*, tom. VII, p. 288, ed. Reiske; Cic. *pro Rosc. Amer.* 20. Cf. Bœttiger, *Ideen zur Kunstmythologie*, II, S. 240, et notre *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 75.

(9) *Vases de Coghill*, p. 30.

marque qu'un grand nombre de déesses, telles que Junon, Thémis, Latone et Vénus, se présentent sur les monuments, et surtout sur ceux de l'ancien style, avec un sceptre à la main. On pourrait encore ajouter à cette série de divinités Minerve, qui souvent n'a d'autre attribut qu'un sceptre ou une lance (1). Le sceptre est donné aux Parques sur l'autel des douze dieux du Musée du Louvre (2); les trois déesses, conduites par Mercure pour être jugées par Pâris, n'ont quelquefois aucun autre attribut distinctif (3).

PLANCHE XXIX.

Cette planche montre deux fragments de vases. Le premier, publié par Tischbein dans sa *Galerie homérique* (4) a été trouvé à Locres, dans la Calabre. C'est une tête d'un très-beau style, ornée de pendants d'oreilles en forme de palmette et d'un diadème enrichi de flots, et au-dessus duquel s'élèvent deux chevaux ailés vus à mi-corps. La ressemblance qu'offre cette tête avec celle de la Junon Lacinia des médailles de Crotone et de Véseris (5), nous a engagés à placer ce beau fragment au chapitre de Junon, bien que les chevaux ailés se remarquent également au-dessus du diadème de Minerve dans une peinture qui fait l'ornement

(1) Voyez Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XI; *Cat. d'une collect. de vases trouvés en Étrurie*, n° 139.

(2) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, tav. B, II; Clarac, *Mus. de Sculp. ant. et moderne*, pl. 174.

(3) Voyez Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XXXIV, n° 1; Laborde, *Vases de Lamberg*, I, vignette XI, p. 47.

(4) *Homer nach Antiken*, *Odyss.* S. 7. Cf. la description qu'en donne Tischbein, S. 32. L'auteur reconnaît dans ce fragment une tête de Minerve.

(5) Mionnet, I, p. 191; Millingen, *Ancient coins of greek cities and kings*, pl. II, n° 8, et p. 27. Cf. notre *Nouvelle Galerie myth.*, p. 79 et pl. XI, n[os] 5, 7 et 8.

d'un superbe cratère du Musée du Louvre (1). Là, Minerve, placée entre Memnon et Achille, a la tête ornée d'une coiffure qui ressemble d'une manière frappante à celle de la tête que reproduit notre planche XXIX. Une rangée de chevaux décore également le devant du casque de Minerve sur un grand nombre de tétradrachmes d'Athènes, et M. Quatremère de Quincy (2) s'est autorisé du type de ces médailles pour la restitution de la célèbre statue chryséléphantine d'Athéné Parthénos. Les chevaux appartiennent donc à Héra aussi bien qu'à Athéné. Les deux déesses portaient l'une et l'autre le surnom d'*Hippia* (3). A Rome, Minerve et Junon partagent le trône de Jupiter Capitolin; à Lanuvium, la Junon Sospita se présente avec les attributs ordinaires de Minerve, la peau de chèvre, la lance et le bouclier (4). M. le duc de Luynes a démontré dans ses *Études numismatiques sur le culte d'Hécate* (5) que la Junon Lacinia était une divinité chthonienne qui devient une véritable Gæa, et rappelle le mythe dans lequel Neptune, fécondant la Terre ou faisant violence à Déméter Érinnys, produit les premiers chevaux (6). D'un autre côté, la naissance du cheval Pégase, frère d'Arion (7), qui sort du cou de Méduse, décapitée par Persée, fait ressouvenir du surnom de Gorgo que porte Athéné (8). Or, la Gorgone combattue par Persée, avec le secours de Minerve, n'est au fond qu'une des formes de Gæa (9), et se confond enfin avec Athéné Gorgo. Ce qu'il faut remarquer encore, c'est que dans l'Altis, à Olympie, les autels d'*Héra Hippia* et de *Posidon Hippius* étaient placés l'un près de l'autre (10), de sorte qu'on peut facilement

(1) Millingen, *Vases grecs*, pl. XLIX.

(2) *Jupiter Olympien*, p. 228. Cf. la belle tête de Minerve, intaille gravée par Aspasius. Millin, *Galer. myth.*, XXXVII, 132.

(3) Paus. V, 15, 4; I, 30, 4 et 31, 3; cf. VIII, 47, 1.

(4) Cic. *de Nat. Deorum*, I, 29; Tit. Liv. VIII, 14; XXIV, 10; XXIX, 14; XXXI, 12; XL, 19; Festus, *v.* Februarius.

(5) P. 24 et suiv.

(6) Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* IV, 246; Paus. VIII, 25, 5; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* IV, 43.

(7) Lactant. *ad* Stat. *Theb.* VI, 338. Cf. duc de Luynes, *Études numismat.*, p. 63.

(8) Euripid. *Hellen.* 1316, ed. Matthiæ; Palæphat. *de Incred.*, XXXII.

(9) Voyez notre *Nouvelle Galerie myth.*, p. 31.

(10) Paus. V, 15, 4.

inférer de cette circonstance qu'Héra Hippia devait être considérée comme la compagne de Posidon, et, par conséquent, comme la mère du cheval, aussi bien que comme la déesse qui dompte les chevaux (1).

Les réflexions précédentes nous font comprendre pourquoi Junon et Minerve peuvent se présenter sur les monuments avec les mêmes attributs, et pourquoi l'examen d'une tête isolée peut faire hésiter l'interprète dans l'attribution qu'il doit choisir. Resterait à décider si la palmette qui sert de pendant d'oreille à la tête que nous avons sous les yeux, et qui se retrouve sur le modius de la Junon Lacinia et de celle d'Olympie (2), ne rappellerait pas l'épithète Ἄνθεια, sous laquelle Junon était honorée à Argos (3). M. le duc de Luynes (4) n'a pas manqué de faire cette remarque à l'occasion de la tête de Junon, coiffée d'une couronne à palmettes, qui se voit sur les médailles de Crotone et de quelques autres villes de la Grande Grèce.

Quant au second fragment reproduit sur notre planche XXIX, d'après une gravure du recueil de Millin (5), il représente le buste d'une déesse voilée, qui porte pour attribut une grenade, tandis que deux autres grenades se trouvent placées dans chaque angle de ce fragment, à la hauteur de la tête. La grenade est un symbole qui appartient à *Coré*. On raconte qu'ayant été enlevée par Pluton, Coré avait mangé quelques grains de ce fruit, circonstance qui l'obligea de demeurer dans les enfers (6).

(1) Cf. Héra Ἡνιόχη, honorée à Lébadée en Béotie (Paus., IX, 39, 4), et Athéné Χαλινῖτις, qui avait un culte à Corinthe. Paus. II, 4, 1. C'est encore Minerve qui invente l'art de dompter les chevaux et de les atteler à un char. *Bibl. Coislin.*, p. 604, et *Anecdot. Græca*, ed. Bekker, p. 350. Si la mythologie nous présente Érichthonius, l'élève de Minerve, comme l'inventeur des quadriges (Serv. et Philargyr. *ad* Virg. *Georg.* III, 113; Hygin. *Astron.*, II, 13; Plin. *H. N.* VII, 56, 57; Ælian. *Var. Hist.* III, 38), Tertullien (*de Spectac.* 9) nomme l'Argien Trochilus comme celui qui fabriqua le premier un char, et qui dédia son ouvrage à Junon, la déesse de sa patrie. *Si vero Trochilus Argivus auctor est currus, patriæ Junoni id opus suum dedicavit.* Romulus, d'un autre côté, introduit à Rome l'usage des quadriges. Tertullian. *l. cit.*

(2) Voyez notre *Nouvelle Galerie myth.* pl. XI, nos 5, 6, 7, 15 et 17.

(3) Paus. II, 22, 1.

(4) *Études numismatiques*, p. 24 et suiv.

(5) *Vases peints*, II, pl. LXXVIII, n° 9.

(6) Homer. *Hymn. in Cererem*, 372 et

Mais on sait que Coré ou Proserpine est la Junon infernale, et que Polyclète avait représenté Junon dans son temple à Mycènes, tenant d'une main le sceptre surmonté du coucou, et de l'autre une grenade (1). Le nom d'*Héra-Coré* nous semble, par conséquent, devoir être donné à cette seconde figure (2), d'autant plus que le voile avec lequel paraît la Junon de Samos, et qui est un attribut spécial de Junon Pronuba (3), se retrouve dans les bas-reliefs qui montrent Proserpine assise à côté de Pluton (4).

PLANCHE XXIX, A.

La peinture inédite, gravée sur notre planche XXIX, A, est tirée du recueil de dessins inédits de Millin, conservé à la Bibliothèque Royale; elle décore un vase à figures jaunes, de fabrique apulienne (5). On y voit une jeune fille, vêtue d'une tunique talaire, qui retourne la tête

412; Apollod. I, 5, 3; Ovid. *Metam.* V, 536, sqq.; *Fast.* IV, 607, sqq.; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* III, 511; Serv. *ad* Virg. *Georg.* I, 39. Cf. Meurs. *Eleusin.* XXV; Preller, *Demeter und Persephone*, S. 115, folg.

(1) Paus. II, 17, 4.

(2) Cf. *Nouvelle Galerie myth.*, p. 87.

(3) Voyez la *Nouv. Galerie myth.*, p. 75.

(4) Visconti, *Mus. Pio Clem.* II, tav. I, *a*. Cf. Millin, *Galerie myth.* XLVII, 342; LXXXVII, 341. L'Héra Ἄνθεια d'Argos (Paus. II, 22, 1) rappelle aussi le culte de Proserpine, qui cueillait des fleurs au moment où elle fut enlevée (Diodor. Sicul. V, 3; Hygin. *Fab.* 146), et les fêtes nommées *Anthesphoria*, que les habitants de la Sicile célébraient en l'honneur de Coré (Pollux, *Onomast.* I, 1, 37), et les Argiens en l'honneur d'Héra. Poll. *Onomast.* IV, 10, 78. Conf. Meurs. *Græcia feriata*, *v.* Ἀνθεσφόρια.

(5) La forme n'est point indiquée, mais il est probable que c'est une amphore.

vers une espèce de colonne, sur laquelle pose un oiseau. Dans sa main droite, la jeune fille tient un collier ou une bandelette. Pausanias (1) raconte, au sujet du coucou placé sur le sceptre de la Junon de Mycènes, que « Jupiter étant amoureux de Junon, qui était encore « vierge, se transforma en coucou, et que Junon prit cet oiseau, et joua « avec lui ». Le même auteur ajoute, dans un autre endroit (2), que cette union de Junon et de Jupiter eut lieu dans l'Argolide, sur le mont Thornax, appelé depuis cet événement le mont *Coccygius*, à cause de la métamorphose de Jupiter en coucou. Le Scholiaste de Théocrite (3) entre dans des détails plus circonstanciés. Il nous apprend que Jupiter excita un grand orage pendant que Junon se promenait seule sur la montagne. Alors, s'étant changé en coucou, le dieu vint, tout tremblant et saisi de froid, se réfugier sur les genoux de la déesse, qui s'était assise. Junon, touchée de compassion, cacha l'oiseau dans son ampechonium, et aussitôt Jupiter reprit sa forme; mais comme Junon se défendait, il lui promit de la prendre pour femme.

Nous croyons reconnaître Junon encore vierge dans la jeune fille de notre peinture. Effrayée par l'orage, elle s'éloigne au moment où le coucou s'approche d'elle. Cette apparition lui fait porter ses regards en arrière; elle semble hésiter si elle ne doit pas s'enfuir.

Un scarabée, de travail italiote, représente une femme nue et agenouillée, les yeux fixés sur un oiseau qui dirige son vol vers elle (4). M. Panofka (5) a cru reconnaître dans cette composition les amours de Jupiter changé en colombe avec Phthia, nymphe d'Ægium en Achaïe (6). Quelque ingénieuse que soit cette explication, il nous semble que le

(1) II, 17, 4.

(2) II, 36, 2.

(3) *Ad Idyll.* XV, 64. Cf. K. O. Müller, *die Dorier*, I, S. 396; Creuzer, *Symbolique*, tom. II, p. 612, traduct. de M. Guigniaut.

(4) *Empreintes de l'Institut archéologique*, Cent. I, n° 11; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1831, p. 105.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, VI, p. 245.

(6) Athen. IX, p. 395, A.

véritable sujet de cette pierre est le mythe raconté par Pausanias à l'égard de la Junon Argienne. On doit songer d'ailleurs au rôle important que jouaient dans la religion des Grecs les mystères qui se rattachaient à l'union sacrée de Zeus avec Héra. Les fêtes de l'*Hiérogamie* (ἱερὸς γάμος) étaient célébrées par toute la Grèce (1); plusieurs traditions existaient sur cette union mystérieuse; les uns la plaçaient dans l'Argolide (2), les autres dans l'île d'Eubée (3), ou à Samos (4), ou bien encore en Crète (5). Les artistes anciens ont dû choisir souvent pour sujet de leurs compositions cette union des deux divinités suprêmes de l'Olympe.

PLANCHE XXIX, B.

Cette seconde peinture inédite, dans laquelle nous reconnaissons encore *Jupiter* jeune et *Junon* avec le coucou, accompagnés de *Pitho*, est aussi tirée du recueil de Millin. Elle fait l'ornement d'une *amphore panathénaïque* (f. 68) à figures rouges, de fabrique apulienne. Au premier aspect, on

(1) Meursius, *Græcia feriata*, sub verbo.
(2) Paus. II, 17, 4 et 36, 2. Cf. Plutarch. *de Flum.*, tom. X, p. 778, ed. Reiske.
(3) Steph. Byzant. *v.* Κάρυστος; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* B, p. 280.
(4) Schol. *ad* Homer. *Iliad.* Ξ, 296; Lactant. *Div. Instit.*, I, 17.
(5) Diodor. Sicul., V, 72. D'autres traditions transportaient la scène du mariage de Jupiter et de Junon sur le mont Cithéron, en Béotie (Plutarch. *ap.* Euseb. *Præp. Evang.* III, 1; cf. la fête des Dædala, décrite dans ce fragment de Plutarque et dans Pausanias, IX, 3); ou bien encore sur le mont Ida, de la Troade. Schol. *ad* Homer. *Iliad.* Ξ, 284.

pourrait rapporter ce sujet tout aussi bien aux représentations de Vénus et d'Adonis qu'à l'union de Jupiter avec la Junon Argienne. Mais un examen plus attentif fait apercevoir des différences avec les sujets dans lesquels il nous semble qu'on doit reconnaître les amours d'Adonis et d'Aphrodite (1). En effet, la déesse assise n'a aucun des attributs qui caractérisent ordinairement Vénus; aussi l'oiseau qui l'accompagne ne doit pas être considéré comme une colombe, mais comme un coucou. Nous savons bien que toutes les compositions analogues à celle de notre planche XXIX B sont regardées ordinairement comme relatives aux mystères et aux initiations. Il est difficile d'admettre pourtant que la plupart des vases apuliens qui appartiennent à l'époque de l'art voisine de la décadence n'offrent que des sujets étrangers à la mythologie; seulement la rareté des attributs bien déterminés fait qu'on a plus de peine à saisir l'intention précise des compositions, et l'on s'aperçoit en général que ces peintures sont exécutées dans un système dont les bases ont été jusqu'ici peu accessibles. Quelques peintures de la même époque font exception : on peut citer, entre autres, le vase des noces de Jupiter et d'Io, que nous avons reproduit sur notre planche XXV. Nous publierons encore dans la suite de ce recueil plusieurs peintures de vases apuliens également mythologiques. Mais alors même qu'on s'accorde à reconnaître dans ces tableaux la reproduction de fables connues, la détermination de plusieurs des personnages secondaires offre de grandes difficultés à l'interprète; il en est de même des attributs que portent les acteurs principaux ou leurs acolythes, ou des objets placés dans le champ de ces peintures; enfin, les inscriptions ne sont pas fréquentes sur les vases de cette fabrique. Nous ne nous dissimulons aucune de ces difficultés; et néanmoins nous n'hésitons pas à choisir dans le nombre immense de ces peintures certaines compositions qui par leur peu de développement se prêtent mieux à l'étude, et par les rapports qu'elles

(1) *Cat. Magnoncour*, n° 4.

offrent avec des vases d'une autre époque et d'un autre style, permettent de caractériser l'intention mythologique qui les a inspirées.

La peinture gravée sur notre planche XXIX B rentre dans cette catégorie. On peut facilement comparer l'éphèbe enveloppé d'un manteau, qui ne couvre que la partie inférieure de son corps, au Jupiter jeune et imberbe de la planche XXVI, où nous voyons Io recevant la visite du souverain de l'Olympe. Le même dieu, dans des sujets funèbres, se présente couronné de chêne, et sous la forme d'un éphèbe, sur une hydrie du Musée du Louvre (1), et sur un vase du Musée de Berlin (2). On doit se rappeler à cette occasion le Zeus Hellanius de Syracuse (3) qui est imberbe, et offre la plus grande analogie avec Apollon. Ici, le fils de Saturne est couronné de laurier; il s'appuie sur un bâton, et se tient debout devant la déesse. Celle-ci, coiffée de la sphendoné, est assise sur un trône enrichi de trois palmettes; elle porte une branche, sur laquelle est posé le coucou. Ces palmettes et cette branche feraient-elles allusion à l'épithète Ἄνθεια, que les Argiens avaient donnée à Junon (4)? Ce surnom, comme on verra dans l'explication de la planche XXXIII, appartient essentiellement à Junon jeune et vierge. Quant à Pitho, sa présence dans un sujet nuptial se trouve suffisamment justifiée. La déesse de la persuasion tient ici le miroir, attribut de Vénus. Nous avons vu (5) que Jupiter finit par persuader à sa sœur de consentir à leur union au moment où, quittant la forme de coucou, il se présente sous son aspect naturel. La bandelette suspendue dans le champ peut encore faire allusion au mariage, soit comme symbole d'union, soit comme rappelant la ceinture virginale.

(1) Voyez notre pl. XII.

(2) Gerhard, *Berlin's antike Bildwerke*, n° 1014. Cf. *infra* l'explication de la planche XXXV.

(3) Voyez *la Nouvelle Galerie mythologique*, pl. VIII, n° 7.

(4) Paus. II, 22, 1.

(5) *Supra*, p. 71.

PLANCHE XXX

La peinture reproduite (1) sur notre planche XXX est le revers de l'*amphore de Nola* (f. 66), dont la peinture principale est gravée sur notre planche XIV. On y voit deux déesses vêtues toutes deux du même costume; l'une se distingue par le sceptre qu'elle tient dans la main droite; l'autre n'a aucun attribut. Nous n'hésitons pas à reconnaître dans ces deux figures *Junon* et sa fille *Hébé*. Pausanias (2), en décrivant l'Heræum de Mycènes, dit que dans le pronaos du temple on voyait des statues anciennes représentant les *Grâces*. A côté de la statue chryséléphantine d'Héra, ouvrage de Polyclète, se trouvait *Hébé*, statue également d'or et d'ivoire, exécutée par Naucydès. Les *Grâces* et les *Heures* ornaient la stéphané d'Héra (3).

La planche XIV nous a montré *Niké* et *Zeus*. Niké, jointe aux deux déesses représentées sur la planche XXX, complète la triade. Le nombre trois rappelle en même temps celui des Grâces et celui des Heures. Niké n'est qu'une forme de Minerve (4), et Hébé, sous le nom de Dia (5), se rapproche singulièrement de Dioné, la même que Vénus (6). La belle amphore de Nola, dont nous considérons les peintures, montre un dieu âgé, occupant évidemment le premier rang; il est accompagné de trois déesses sans doute d'un rang inférieur. Peut-être Zeus figure-t-il

(1) Publiée dans l'ouvrage du baron de Stackelberg, *die Gräber der Hellenen*, Taf. XVIII.

(2) II, 17, 3.

(3) Paus. II, 17, 4 et 5. Les Heures étaient surnommées Ἀνθεῖαι. Hesych. *sub verbo*.

(4) Athéné-Niké était honorée à Mégare. Paus. I, 42, 4; Euripid. *Ion*, 1529, ed. Matthiæ; Phurnut. *de Nat. Deorum*, 20. Voyez sur Athéné-Niké, Eckhel, *D. N.* I, p. 261, et *la Numismatique des rois grecs*, Pl. I, n° 2.

(5) Strab. VIII, p. 382. Cf. Paus. II, 13, 3.

(6) Ovid. *Fast.* II, 461; Stat. *Sylv.* I, 1, 84.

ici comme un dieu-montagne (1), dont le sommet est couvert de neige; c'est ce que semblent indiquer sa chevelure et sa barbe blanches. Ainsi, Jupiter est identifié avec le mont Olympe, où il fait sa demeure, ou avec telle autre montagne sur laquelle il est l'objet d'un culte particulier (2). Mais comme il s'agit ici d'une peinture attique, le nom de *Jupiter Hymettius* (3) nous semble devoir être préféré. D'un autre côté, la chevelure blanche (πολιός, *blanchi par l'âge*) (4), qui, sur ce vase, distingue Jupiter, nous fait souvenir encore du surnom Πολιεύς, *le protecteur de la ville*, que Jupiter portait à Athènes (5), et cette particularité si rare sur les monuments antiques, de voir Jupiter avec des cheveux blancs, puisque nous n'en connaissons pas d'autre exemple, tend également à faire accepter ici le dieu comme une divinité locale.

Cette explication ne doit pourtant pas en exclure une autre, dans laquelle les quatre figures des planches XIV et XXX recevraient des noms héroïques. Considérée sous ce point de vue, la scène nous offrirait *Cécrops*, le héros autochthone, sous la forme de Zeus Πολιεύς, accompagné de ses trois filles *Aglauros*, *Hersé* et *Pandrosos*. *Aglauros* est une épithète d'Athéné (6), qui portait comme son père le surnom de Πολιάς, (7), et les deux sœurs *Hersé* et *Pandrosos* peuvent facilement être considérées comme des formes héroïques d'Héra et d'Aphrodite. Ces deux noms expriment l'idée d'*humidité*, de *fraîcheur*, de *rosée*, et Héra, comme déesse-nuée (8) aussi bien qu'Aphrodite, comme née de l'écume des flots, participent toutes deux de l'élément humide. L'autel placé entre

(1) Voyez notre *Nouvelle Galerie myth.*, p. 59; cf. p. 27.

(2) Ζεὺς Πείων, chez les Éphésiens, Zeus Lycæus, en Arcadie, Zeus Argæus, à Césarée en Cappadoce, Jupiter Olympien même, sont tous des dieux-montagnes. Voyez la *Nouv. Galerie myth.*, p. 59.

(3) Paus. I, 32, 2.

(4) Apollon portait à Thèbes l'épithète de Πολιός. Paus. IX, 12, 1.

(5) Paus. I, 24, 4, et 28, 11.

(6) Harpocrat. *v.* Ἄγραυλος.

(7) Paus. I, 27, 1; Arnob. *adv. Gentes*, VI, 6. Cf. Phurnut. *de Nat. Deorum*, 20.

(8) Voyez la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 74.

Jupiter et Niké (pl. XIV), qui apporte à boire au souverain des dieux, doit d'ailleurs faire considérer Jupiter comme un être igné et aride qui a besoin de s'unir au principe humide (1).

PLANCHE XXXI.

Le sujet que montre la planche XXXI est d'une interprétation très-facile. *Junon* se reconnaît à son aspect majestueux, à son sceptre et à la stéphané qui entoure sa tête. La déesse tient une phiale de laquelle elle verse à terre le vin, tandis qu'une déesse jeune la remplit au moyen de l'œnochoé qu'elle porte. Cette action de verser un liquide rappelle les épithètes de Ῥειώνη (2) et de *Fluonia* (3), que Junon avait reçues chez les Grecs et chez les Latins. Considérée sous cette forme, c'est une déesse qui condense les nuages, et verse sur la terre les pluies qui la fécondent (4).

Le nom d'*Hébé* et celui de *Chloris* (χλόη, *le vert de la végétation*) (5), conviennent également bien à la déesse qui verse le vin à Héra. La

(1) Cf. Lenormant, *Nouvelles Annales*, I, p. 255 et suiv.

(2) Etym. M. *sub verbo*.

(3) Festus, *sub verbo;* Arnob. *adv. Gentes*, III, 30; s. Augustin. *de Civ. Dei*, VII, 2 et 3.

(4) Nous avons cité dans notre *Nouvelle Galerie mythologique*, p. 74, la fable d'Ixion avec la Nuée. Pindar. *Pyth.* II, 39 et Schol.; Schol. *ad* Euripid. *Phœniss.*, 1185, ed. Matthiæ; Lucian. *Dialog. Deorum*, VI. La fable d'Athamas, qui abandonne sa femme *Néphélé*, et excite, par là, la colère de Junon (Apollod. I, 9, 1 et 2 ;Philostephan. *ap.* Schol. *ad* Homer. *Iliad.* H, 86; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 22) est une nouvelle preuve à ajouter aux passages classiques que nous avons cités sur l'assimilation de Junon aux nuées. Cf. Plat. *Cratyl.*, p. 47, ed. Bekk.

(5) Paus. I, 22, 3; cf. l'épithète εὔχλοος donnée à Déméter. Sophocl. *OEdip. Col.* 1600, et ibi Schol. Voyez une belle dissertation de Visconti, insérée au sixième volume du *Musée Pio-Clementin*, p. 252 et suiv., éd. Milan, tav. A, II, n° 3. Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.* II, p. 356 et suiv.

Chloris des Grecs, identique à *Déméter Chloé* (1), est la même que la Φλοῖα des Grecs (2), la *Flora* des Latins, et la *Phléré* des Étrusques (3). Ici le rôle de déesse mère, est dévolu à Héra, et son acolythe est une véritable Hébé (4). Le lierre qui entoure sa tête rappelle la fête des Κισσοτόμοι chez les Phliasiens (5). Dans le temple de Latone à Argos, on voyait la statue de Chloris auprès de celle de la déesse principale (6), de même qu'à Argos, Junon avait Hébé (7) pour acolythe. Une médaille à l'effigie de Julia Domna, frappée à Argos, montre une déesse d'un maintien grave appuyée sur une jeune fille, que nous avons désignée par le nom de Chloris (8). Sur une médaille de Samos, du règne de Trajan Dèce (9), on voit une hiérodule qui porte le lebès destiné à laver le simulacre de la déesse. Les fonctions que remplit cette jeune fille, et celles qui sont attribuées à Hébé dans la peinture de notre planche XXXI, méritent d'être comparées. Et d'ailleurs, si on doit choisir un nom pour l'acolythe de la Junon Fluonia, celui de *Flora* ou *Chloris*, la déesse des fleurs, de la végétation, du printemps et de la jeunesse, ne peut guère être mieux appliqué.

La peinture gravée sur la planche XXXI décore un *lécythus* (f. 39) à figures rouges, publié par M. Millingen, dans sa description des vases de sir Coghill (10).

(1) Paus. I, 22, 3.

(2) Hesych. *sub verbo*.

(3) Miroir étrusque publié par Visconti, *Mus. Pio-Clem.* VI, tav. A, II, n° 3.

(4) Varron (*de L. L.* V, 74, ed. Müller) joint *Flora* à *Ops*.

(5) Paus. II, 13, 3. Cette couronne doit être de lierre. On pourrait penser également à la plante *Astérion*, qui croissait sur les bords du fleuve de ce nom, près de Mycènes; on en tressait des couronnes pour Héra. Paus. II, 17, 2.

(6) Paus. II, 21, 10. Plutarque. (*Fragm.* IX, p. 757, ed. Wyttenbach) fait d'Héra et de Latone une seule et même divinité.

(7) Paus. II, 17, 5. Cf. *supra*, p. 75.

(8) Mionnet IV, Suppl., p. 252, n° 105. Cf. notre *Nouvelle Galerie myth.*, planche XIII, n° 1, et p. 80 et 83.

(9) Mionnet, III, p. 298, n° 271; et dans la *Nouvelle Galerie myth.*, pl. XII, n° 12, et p. 82 et suiv.

(10) Pl. XXVIII, n° 2.

PLANCHE XXXII.

La peinture que nous reproduisons sur la planche XXXII, d'après la gravure de Tischbein (1), est tracée sur un vase à figures rouges qui rappelle le style des vases de Nola. *Junon* est assise sur un trône, recouvert d'un tapis brodé. La déesse a le sceptre, et de la main droite qu'elle avance, elle tient une phiale. Une déesse ailée, qui peut être *Niké*, ou plutôt encore *Iris* (2), messagère de Junon, est debout devant le trône, et verse de son œnochoé le nectar dans la phiale. La coiffure, espèce de cécryphale, qui indique une divinité du second ordre convient parfaitement au rôle attribué à *Iris*. La tunique étoilée qui appartient en général aux divinités du ciel, rappelle indirectement les noms d'Astarté et d'Astéria (*la rayonnante*), formes qui peuvent être comparées à Électre (*la brillante*) (3), mère d'Iris (4). D'ailleurs le geste

(1) IV, pl. XVI, éd. Florence; pl. XIV, éd. Paris.

(2) Fontani, l'auteur du texte explicatif qui accompagne les gravures du quatrième volume de Tischbein, avait reconnu, comme nous, *Junon* et *Iris* dans les deux figures de ce tableau.

(3) *Astarté* consacre à Tyr une étoile tombée du ciel. Sanchoniath. *ap.* Euseb. *Præp. Evang.* I, 10 et *Fragm.* p. 36, ed. Orell. *Astéria* transformée en caille se précipite dans la mer, et est changée en île. Apollod. I, 4, 1; Hygin. *Fab.* 53; Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 73; Lactant. *ad* Stat. *Theb.* IV, 796. *Électre* enfin est précipitée avec le Palladium dans le pays de Troie (Apollod. III, 12, 3), et devient une comète. Serv. *ad* Virg. *Æn.* X, 272. Cf. Até précipitée du ciel par Jupiter, et tombant sur la colline, où la ville d'Ilium fut bâtie. Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* A, p. 157, et *ad Iliad.* T, p. 1175; Lycophr. *Cassandr.*, 29. Cf. Homer. *Iliad.* T, 126 130.

(4) Hesiod. *Theogon.* 266; Apollod. I, 2, 6.

que la déesse fait en relevant le bout de sa tunique est un geste qui est donné particulièrement à Vénus.

Cette peinture est analogue à celles qui nous montrent *Jupiter* et la *Victoire,* planches XIV et XV. Une peinture inédite d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges, du Musée Britannique (1), que nous offrons au lecteur à la fin de cet article, semble montrer *Junon* debout, caractérisée par le sceptre qu'elle tient; *Niké* aîlée, ou bien *Iris,* accourt vers la déesse.

Ailleurs (2), nous nous sommes néanmoins accordés à donner à la déesse qui porte le sceptre le nom d'*Iréné,* ou *la Paix,* et à la figure ailée celui de *Niké.* En effet, la même cylix nous montre, dans son intérieur, la déesse armée du sceptre, *debout,* en présence d'une autre figure de femme assise sur un rocher, et vêtue d'une tunique longue et d'un péplus, sans aucun attribut particulier. Or, quelle divinité pourrait rester assise en présence de Junon, la reine de l'Olympe? On ne peut songer à sa mère *Rhéa,* inconnue sur les peintures des vases, et surtout complétement étrangère à l'art attique, dans le style duquel la coupe du Musée Britannique a été exécutée. Dans cet embarras, on se voit obligé d'avoir recours aux divinités allégoriques, qui, telles qu'*Iréné* et *Éleuthéria,* peuvent facilement se montrer associées à *Niké,* la personnification de la Victoire. Au reste, il est inutile d'insister sur le rapport étroit qui unit les divinités allégoriques à celles dont le caractère est plus individuel, et l'ordre généralement plus élevé. *Éleuthéria* est-elle différente de *Libera*, épouse de *Liber,* en grec Dionysus *Eleutherius?* Un beau vase, possédé par M. Raoul-Rochette, montre les noces de *Dionysus*, non avec Éleuthéria, comme on pourrait s'y attendre, mais avec *Iréné,* ΙΡΗΝΗ (*sic*) (3). *Iréné,* à son tour, dont le nom diffère peu de celui d'Héra, reçoit chez Aristophane, les noms magnifiques de

(1) *Cat. Durand*, n° 227. Ces deux figures sont peintes à l'extérieur de la *Cylix;* elles sont répétées de chaque côté.

(2) *Cat. Durand*, *l. cit.*

(3) Voy. Otto Jahn, *Vasenbilder*, Taf. II Hambourg, 1839.

déesse, reine puissante et vénérable (1), qui, au premier abord, ne sembleraient convenir qu'à Junon.



PLANCHE XXXIII.

La belle peinture reproduite, d'après le recueil de Tischbein (2) sur notre planche XXXIII, fait l'ornement d'un vase à figures rouges dont la forme n'est point indiquée. De chaque côté d'un autel, d'où s'élève une flamme, sont placées *Junon,* caractérisée par son sceptre et sa stéphané, et *Hébé,* qui tient d'une main l'œnochoé, et de l'autre une fleur. Junon, d'une phiale qu'elle porte dans la main droite, répand le vin sur la flamme de l'autel. Dans le champ, et au milieu de cette composition,

(1) *Pax*, 974. Ὦ σεμνοτάτη βασίλεια θεά, πότνι' Εἰρήνη.......

(2) III, pl. LV, éd. de Florence et de Paris.

on voit un bucrâne, aux cornes duquel une bandelette est suspendue.

Nous avons vu précédemment (1) qu'à Argos on honorait Junon et Hébé sous la forme de deux déesses, l'une mère, l'autre fille, groupe analogue à celui des grandes déesses d'Éleusis. M. Panofka, dans un savant article, inséré au quatrième volume des *Annales de l'Institut archéologique* (2), a prouvé que les Argiens rendaient un culte à deux déesses qui portaient l'une et l'autre le nom d'*Héra*, c'est-à-dire une *Héra Télia* et une *Héra Parthénia*. La parité parfaite qui existe entre les deux figures peintes sur le vase gravé planche XXXIII nous engage à reconnaître également ici les *deux Junons*. D'ailleurs, l'autel avec la flamme peut faire allusion à une troisième forme d'Héra, et rappeler *Hestia*, qui serait ici accompagnée de deux hiérodules. Chez les Romains, nous retrouvons des triades qui portent les noms de *Déesses Mères* ou de *Junones* (3).

La fleur que porte Hébé est un attribut qui convient parfaitement à une déesse jeune, et rappelle en même temps le surnom Ἄνθεια, sous lequel Junon avait un culte à Argos (4). On fera bien de comparer avec cette peinture les réflexions que nous avons eu occasion de faire en parlant des dessins reproduits sur les planches XXIX et XXXI de ce recueil (5). Le nom de *Chloris* serait tout aussi convenable pour la déesse jeune que celui d'*Hébé*, d'autant plus que Chloris rappelle la *Flora* des Latins. Cette déesse fit connaître à Junon une fleur qui croissait dans les champs Oléniens en Étolie, et l'attouchement de cette fleur rendit Junon mère de Mars (6). Quant au bucrâne, il fait sans doute allusion aux génisses qu'on immolait en l'honneur de Junon, et rappelle aussi l'épithète homérique Βοῶπις, *aux yeux de génisse*, qui

(1) *Supra*, p. 75.

(2) P. 223 et suiv. Cf. notre *Nouv. Galerie myth.*, p. 74.

(3) Dom Martin, *Religion des Gaulois*, tom. II, p. 161 et suiv. Cf Orelli, *Inscript. lat. select.* 1322, sqq.; 1562, 1563, etc.

(4) Paus. II, 22, 1.

(5) *Supra*, p. 69 et 77.

(6) Ovid. *Fast.* V, 251, sqq.

caractérise particulièrement la souveraine de l'Olympe. On peut encore alléguer, pour l'explication de ce symbole, le rôle important que joue la vache Io dans les traditions qui se rapportent à la Junon Argienne (1).

PLANCHE XXXIV.

Une peinture qui orne un vase de fabrique apulienne, tirée du recueil des vases d'Hamilton, publié par d'Hancarville (2), nous a paru devoir être classée parmi les représentations relatives à Junon, à cause de la figure principale, qui est une déesse diadémée et voilée, d'un aspect matronal, et distinguée par un long sceptre qu'elle tient de la main droite. Cette déesse semble arriver auprès d'une autre divinité, caractérisée comme *Vénus*, par le miroir qu'elle tient à la hauteur de sa tête. Cette dernière croise les jambes, et s'appuie sur une colonne d'ordre ionique qui doit indiquer un monument funèbre. C'est donc une Aphrodite Ἐπιτυμβία (3) que nous avons sous les yeux, et une déesse céleste, accompagnée de la Victoire, qui vient s'adresser à cette déesse infernale, sans doute parce qu'elle s'intéresse vivement au héros que la Parque a fait disparaître du séjour des vivants. Dans cette hypothèse, ne pourrait-on pas reconnaître ici la dispute de deux déesses rivales pour la possession d'un dieu ou d'un héros? Junon diffère peu de Vénus, et le nom sous lequel elle était honorée à Sparte (Ἀφροδίτη Ἥρα) (4), résume,

(1) Cf. *supra*, p. 53, où nous avons remarqué que Junon assiste aux noces de Jupiter et d'Io.

(2) II, pl. LXXXIX; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CLXXX.

(3) Plutarch. *Quæst. Rom.*, tom. VII, p. 90, ed. Reiske.

(4) Paus. III, 13, 6. Cf. Spanheim, *ad* Callimach. *Hymn. in Pallad.* 21.

dans un seul personnage divin, les deux formes d'Héra et d'Aphrodite. Vénus Libitina ou infernale n'est autre que Proserpine (1). On aurait donc ici la représentation de la dispute d'*Héra-Aphrodite* et de *Vénus-Proserpine* pour la possession du jeune Adonis (2). La déesse qui descend de l'Olympe vient réclamer son amant, que la déesse infernale retient impitoyablement dans la tombe. Mais c'est la déesse de l'hémisphère supérieur qui doit remporter la victoire; c'est ce qu'indique Niké qui l'accompagne. En effet, dans un récit de Panyasis, conservé par Apollodore (3), il est dit qu'Adonis donna la préférence à Aphrodite, après que la contestation des deux déesses eut été réglée par l'intervention de Jupiter.

Deux accessoires de ce tableau viennent encore à l'appui de notre interprétation. C'est, d'une part, l'encens (λίβανος) qui brûle sur un autel placé près de Junon, et les grains d'encens que porte la Victoire sur une espèce de plateau. Or, le mot λίβανος rappelle la localité, le pays des environs du Liban, qui, comme on sait, était un des principaux foyers du culte d'Aphrodite et d'Adonis (4). L'encens encore fait allusion au nom de Smyrna, ou Myrrha, la mère d'Adonis (5). D'un autre côté, le grand astre peint derrière la Victoire fait ressouvenir du nom d'Astéria, la même qu'Astarté (6), et nous renvoie encore une fois aux traditions phéniciennes.

Si notre interprétation ne paraissait pas trop hardie, nous aurions ici une nouvelle représentation d'une dispute très-célèbre dans l'antiquité. On sait que, chez les Athéniens, le culte d'Adonis date d'une antiquité assez reculée, puisqu'on en trouve des traces dans les comé-

(1) Voy. Gerhard, *Venere Proserpina.*

(2) Panyasis *ap.* Apollod. III, 14, 4; Hygin. *Astron.* II, 7. Cf. *Nouvelles Annales*, I, p. 532 et suiv.

(3) *L. cit.*

(4) Lucian. *de Dea Syria*, 6.

(5) Panyasis *ap.* Apoll. III, 14, 4; Hygin. *Fab.* 58; Serv. *ad* Virg., *Eclog.* X, 18; Ovid., *Metam.* X, 310, sqq.; Ant. Liberal. XXXIV.

(6) Cf. *Nouvelles Annales*, I, p. 509 et 510.

dies d'Aristophane (1). Un des plus importants miroirs étrusques découverts dans les fouilles de Vulci, et conservé aujourd'hui au Musée Grégorien à Rome, retrace d'une manière qui nous semble évidente, cette dispute de Vénus et de Proserpine (2). C'est, jusqu'à ce jour, le seul monument de l'art antique qui nous ait transmis la représentation d'un mythe qu'on retrouve dans les religions de tous les peuples anciens qui ont reçu la civilisation apportée de l'Orient par les navigateurs phéniciens. Il serait étrange qu'une fable à laquelle les poëtes et les mythographes font sans cesse allusion, n'eût point obtenu la faveur d'être traitée plus souvent par les artistes de l'antiquité.

Nous espérons pouvoir démontrer, au chapitre de Vénus, qu'une quantité de sujets classés jusqu'à ce jour parmi les vases des mystères, et relégués par conséquent au nombre des compositions inexplicables, ont rapport aux amours de Vénus et d'Adonis (3).

(1) *Lysistrat.* 389, sqq., et Schol.; Schol. *ad* Aristophan. *Pac.* 419. Cf. Plutarch. *in Alcibiad.*, 18; *in Niciam*, 13; Plat. *Phædr.*, p. 99, ed. Bekk.

(2) *Monuments inéd. de l'Inst. arch.* II, pl. XXVIII. Voyez de Witte, *Nouvelles Ann.*, I, p. 516 et suiv.

(3) Cf. *Cat. Magnoncour*, n° 4, et *Cat. Beugnot*, n° 8. M. Creuzer (*Zur Gallerie der alten Dramatiker, Auswahl unedirter griechischer Thongefässe der Grossherzoglich Badischen Sammlung in Karlsruhe*, Taf. 8), vient de reconnaître le sujet des *jardins d'Adonis* sur un charmant lécythus du Musée de Carlsruhe. L'ingénieuse explication de l'illustre professeur d'Heidelberg confirme nos idées sur certaines représentations dans lesquelles nous reconnaissons Vénus et Adonis.

PLANCHE XXXV.

Notre planche XII nous a déjà offert la représentation d'un édicule funèbre, au fond duquel est placée l'image du défunt. Nous avons exposé les raisons qui nous faisaient rattacher aux sujets mythologiques ces sortes de représentations, dans lesquelles le mort est constamment identifié avec la divinité, et reçoit les honneurs de l'apothéose (1). Le même raisonnement nous a guidé dans l'examen de la peinture prise d'une *amphore apulienne* (f. 69) à figures rouges, publiée par Passeri (2). Au centre d'un édicule, soutenu par deux colonnes d'ordre ioniqne, on voit deux figures; l'une est une femme voilée, d'un maintien grave, qui entr'ouvre son voile, et croisant les jambes, s'appuie du bras gauche sur une amphore; l'autre est une jeune fille qui tient une bandelette et un éventail. Autour du monument funèbre, sur deux plans superposés l'un à l'autre, se tiennent quatre jeunes filles, qui portent divers attributs, ou s'occupent des soins qu'exigent les rites funéraires. Au revers est représentée une stèle ou cippe entouré de deux éphèbes et de deux jeunes filles (3). Les deux peintures de ce vase, qui a dû être déposé dans le tombeau d'une femme, sont donc relatives

(1) Lenormant, *Nouvelles Annales*, I, p. 260. On voit que ces idées étaient répandues jusque chez les peuples de la Vasconie, témoin ces vers de Prudence (*Peristeph.*, Hymn. I, 94—96):

Jamne credis, bruta quondam Vasconum gentilitas,
Quam sacrum crudelis error immolarit sanguinem?
Credis, in Deum relatos hostiarum spiritus?

On trouvera de curieux rapprochements sur les *Fortunes* des villes dans les *Nouv. Annales*, *l. cit.*, et dans la *Nouv. Galerie mythol.*, p. 42.

(2) *Pict. in vasculis*, tab. XXVIII.

(3) Passeri, *l. cit.* tab. XXIX. Probablement les Dioscures avec leurs femmes.

aux honneurs funèbres rendus à une femme, probablement à une mère par ses filles, ses amies et une esclave placée à côté de sa maîtresse. Pausanias (1) décrit, avec des détails fort circonstanciés, un tombeau qu'on remarquait près de la ville de Tritæa, en Achaïe. Là, Nicias avait peint une jeune femme assise sur un trône d'ivoire; une esclave, tenant une ombrelle, était placée à côté d'elle. Il y avait aussi un jeune homme imberbe debout, vêtu d'une tunique, et par-dessus, d'une chlamyde de pourpre; près de lui était un esclave portant des javelots, et menant en laisse des chiens de chasse. Pausanias ajoute qu'on ne savait pas les noms des personnages, mais qu'il était facile de deviner que ce monument était le tombeau de deux époux. A chaque pas on rencontrait de ces sortes de monuments dans la Grèce; mais, comme nous avons déjà eu occasion de l'observer (2), les Grecs choisissaient pour la décoration de leurs tombeaux des sujets mythologiques qui présentaient une allusion plus ou moins directe au défunt dont ils voulaient honorer la mémoire. Ainsi, on devait préférer l'histoire de Méléagre, d'Actéon ou d'Adonis, pour un chasseur, les Muses pour un poëte, la mort de Sémélé pour une femme morte en couches. Cependant, comme on sait que chez les Romains les sarcophages étaient fabriqués d'avance, et qu'on allait les acheter dans des magasins, il ne faut jamais attacher une trop grande importance à l'allusion directe (3).

La planche XII nous a offert un pédagogue âgé, assis dans son tombeau, et accompagné d'un éphèbe et d'une jeune fille, qui apportent des offrandes funèbres. Nous avons fait la remarque que, pour honorer la mémoire d'un pédagogue, le choix d'un sujet mythologique en rapport avec la circonstance était une chose familière à l'art grec. En comparant le personnage placé dans l'édicule avec une foule de sujets tracés sur les vases, où le sens funèbre est plus ou moins facile à saisir, nous avons tâché de faire ressortir de cet examen la preuve que la plupart

(1) VII, 22, 4.

(2) *Supra*, p. 21 et suiv.

(3) Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 218.

des peintures qui décorent les vases, cachent, sous une forme toujours portée à l'euphémisme, une allusion funèbre en rapport indirect avec le défunt. C'est ainsi que nous avons cru reconnaître dans le héros lyricine, à tête chauve et à longue barbe, de la planche XII, le vieux pédagogue de Jupiter, *Olympus;* à droite, *Jupiter* jeune, couronné de chêne; à gauche *Junon* (1). Les peintures d'une amphore inédite à figures jaunes, du Musée de Berlin (2), viennent confirmer nos premières conjectures. On y voit un héros lyricine, chauve du devant de la tête, placé dans un héroon soutenu par quatre colonnes. Deux éphèbes sont debout, à la droite et à la gauche de l'édicule : l'un couronné de chêne, l'autre portant la causia rejetée sur les épaules. Ces deux éphèbes, qui ont ici la forme et le costume des Dioscures, nous semblent devoir représenter *Jupiter* et *Pluton*, qui viennent rendre les derniers devoirs à leur pédagogue *Olympus.* Ainsi le vase du Musée de Berlin, rapproché de l'hydrie du Musée du Louvre (pl. XII), vient à l'appui de nos réflexions (3) précédentes, et sert à fixer nos idées sur ces sortes de représentations.

Maintenant, pourquoi hésiterions-nous à reconnaître une déesse dans la femme voilée et appuyée sur l'amphore? Nous verrons à la planche LXVII *Minerve* elle-même, bien caractérisée par ses armes, son casque, sa lance et son bouclier, placée dans un édicule. L'amphore est le symbole de la déesse de Lavinium, qui était représentée sous la forme d'un vase de terre (κέραμος), accompagné de deux caducées (4). Quand nous examinerons les nombreuses peintures relatives aux *Dioscures*, nous reproduirons un vase sur lequel on voit les deux jumeaux, Castor et Pollux, armés de lances, et, au milieu d'eux, au lieu d'un vase de terre, la tête

(1) *Supra*, p. 25 et 26.

(2) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1014.

(3) Voyez *supra*, p. 25. Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 48.

(4) Dionys. Halicarn. *Ant. Rom.* I, 67. A Rome, dans le temple de Vesta, on conservait deux tonneaux (πίθοι), l'un vide et ouvert, l'autre plein et fermé. Plutarch. *in Camill.*, 20. Cf. Fest. *v.* Doliola; Varr. *de L. L.* V, 157, ed. Müller; Tit. Liv. V, 40.

de profil de leur mère Léda (1). La déesse, représentée sous la forme d'un vase d'argile, ne devait guère différer de celle qui porte sur la tête le modius, emblème d'abondance et de fécondité. Or, le modius est la coiffure de Junon, non-seulement sur les médailles de Samos, mais encore sur celles d'Argos, de la Crète, de l'Élide, et de plusieurs villes de la Grande-Grèce. Le modius appartient à Déméter, et à toutes les divinités qui ont un caractère tellurique. Jupiter, surnommé Κτήσιος, était figuré sous la forme d'un vase (καδίσκος), dans lequel on mettait diverses matières mélangées ensemble (2). La compagne de ce Jupiter Κτήσιος pouvait donc bien se produire sous une forme analogue. L'amphore, d'un autre côté, est un symbole éminemment funèbre; les cendres des morts étaient renfermées dans des amphores, des hydries, ou des vases qui s'éloignaient peu de ces formes. Elle rappelle encore le mythe des Danaïdes, mythe qui appartient aux mystères infernaux. L'eau jouait un grand rôle dans le culte de la Junon de Mycènes; Neptune avait disputé à Junon la possession du pays d'Argos (3). Une médaille, attribuée à Thyréa, ville de l'Argolide, montre, au revers de la tête de Junon, coiffée d'une couronne élevée en forme de modius, une hydrie posée sur une colonne (4). Nous avons ailleurs (5) considéré cette hydrie comme un symbole de la déesse qui verse les pluies sur la terre. A cette occasion, nous ne devons pas oublier non plus la tradition crotoniate rela-

(1) Passeri, *Pict. in vase.*, tab. CLXXVI. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 45, où nous avons eu occasion de comparer le symbole de la tête et celui de l'amphore de terre. Une plaque d'or repoussé, conservée au Cabinet des médailles, à Paris, montre deux éphèbes, et, au milieu d'eux, une femme placée derrière une amphore. *Cat. Durand*, n° 2167. Cf. Raoul Rochette, *Mémoires sur les antiquités chrétiennes*, pl. IX, 6.

(2) Athen. XI, p. 473, B, F. Cf. Panofka, *Recherches sur les noms des vases grecs*, p. 9, 10 et 45.

(3) Paus. II, 15, 5; II, 22, 5.

(4) Mionnet, IV, Suppl., p. 266, n° 187. Cf. *la Nouvelle Galer. mytholog.*, pl. XI, n° 9.

(5) *Nouvelle Galerie myth.*, p. 80. Cf. l'hydrie des médailles de Crannon de Thessalie. Eckhel, *D. N.* II, p. 135; Haym, t. II, p. 147; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.* V, p. 135.

tive à Hercule, qui, arrivé sur le territoire de la ville de Crotone, cherchait à étancher la soif qui le consumait. Une femme du pays ayant offert de l'eau à Hercule, le héros se vengea en changeant en pierre un tonneau de vin que cette femme possédait, et dans lequel elle puisait en secret pour son propre usage (1). On peut voir dans notre *Nouvelle Galerie mythologique* (2), les rapprochements que nous avons faits entre cette légende crotoniate et la tête de Junon Lacinia, qui forme le type des médailles de Crotone (3). Quant au mythe des Danaïdes, on doit aussi se rappeler les fêtes des *Hydrophories* (4), qui ont un sens funèbre, et dans lesquelles on faisait allusion au mariage mystique avec le dieu infernal (5).

Les vases, tels que les amphores ou d'autres récipients en argile d'une grande dimension, sont des symboles religieux qui paraissent avoir joui d'une grande faveur chez les anciens, avant l'anthropomorphisme des divinités. Dans le culte de Junon, le vase de terre se retrouve à chaque instant, comme on a pu voir par les exemples que nous avons cités. Ajoutons encore que, dans l'Iliade (6), le fils d'Héra, Arès, est enfermé dans un pithos d'airain (7), par les deux Aloades, Othus et Éphialtès. Ce n'est qu'après y avoir demeuré captif pendant treize mois qu'Hermès vient le délivrer.

Resterait à savoir maintenant si les quatre objets ronds, suspendus dans l'édicule près des figures, sont des roues ou bien des patères. Nous n'osons rien affirmer à cet égard, car il est impossible de se former une idée d'après la simple vue du mauvais dessin de Passeri. Si c'étaient réellement des roues (symboles qu'on voit souvent à cette place dans les édicules funèbres), on pourrait se souvenir du mythe d'*Amphia-*

(1) Athen. X, p. 441.

(2) P. 79.

(3) Cf. *Junon Lacinia* et le héros *Lacinius*, qui lui élève le temple; Hercule le met à mort pour lui avoir dérobé les bœufs de Géryon. Serv. *ad* Virg. *Æn.* III, 552.

(4) Meursius, *Græcia feriata*, *v.* Ὑδροφόρια.

(5) Cf. Lenormant, *Nouvelles Annales*, I, p. 257 et suiv.

(6) E, 385, sqq.

(7) *L. cit.* 387 : χαλκέῳ δ' ἐν κεράμῳ. Le Scoliaste explique κέραμος par πίθος.

raüs englouti dans la terre avec son char, et assimilé souvent au dieu des enfers (1). D'un autre côté, les roues rappelleraient le culte de Némésis, et la déesse, épouse d'Amphiaraüs, pourrait recevoir le nom d'*Amphoré,* à cause du vase qui est son symbole. Mais tout ceci n'est que matière à conjectures, et nous aimons mieux renvoyer les développements qu'exigent ces rapprochements au chapitre des divinités infernales.

Il nous suffira, pour l'instant, d'avoir exposé les raisons qui nous font considérer ici la défunte comme représentée sous le costume et avec les attributs de Junon. La jeune fille qui est près de la déesse sera *Hébé, Chloris* ou *Flora* (2). Quant aux quatre nymphes qui entourent l'édicule, on doit peut-être donner aux trois premières les noms des trois nourrices de Junon, *Eubœa, Prosymna* et *Acræa,* filles du fleuve Astérion (3), à moins qu'on ne préfère y reconnaître les trois *Charites,* qui, selon quelques mythographes, étaient filles de Junon (4). La quatrième, qui, assise à droite sur un rocher, ouvre avec précaution une pyxis, sera *Pandore.* Ce nom nous semble d'autant plus convenable, qu'étant une épithète de Gæa (5), il exprime aussi l'idée de fertilité et d'abondance, qui se retrouve dans le symbole du vase, du modius ou du calathus, rempli de fruits et de matières diverses. Le calathus qui renferme la laine, le collier, la scaphé chargée de fruits, l'amphore, d'où une des nymphes verse de l'eau pour arroser une plante, la bandelette, la branche verdoyante, sont des symboles qui expriment, les uns, des idées de végétation, de reproduction; les autres, des idées de liaison, de cohésion; et c'est toujours avec intention que ces symboles se trouvent rapprochés chez les anciens dans les cérémonies religieuses. Le Jupiter Ctésius, que nous avons cité plus haut, peut être allégué comme un exemple de cette

(1) Paus. I, 34. Cf. Müller, *Orchom.* S. 146 und 486.

(2) Voyez *supra*, p. 78 et 82.

(3) Paus. II, 17, 2.

(4) Phurnut. *de Nat. Deorum,* XV.

(5) Hesych. *v.* Πανδώρα; Schol. *ad* Aristophan. *Aves*, 972. Cf. Phot. *Lex. v.* Πανδωρία.

réunion de matières diverses destinée à exprimer les phénomènes de la reproduction dans la nature : la laine y joue toujours un rôle important, puisque, pour compléter un Jupiter Κτήσιος, il fallait ajouter à cette singulière image d'un dieu, des bandelettes de laine qui s'attachaient aux anses du vase (1). On retrouve encore la laine dans le mythe attique de la naissance d'Érichthonius (2), et dans la cérémonie observée à Rome aux fêtes des Saturnales, pendant lesquelles on déliait les jambes de la statue de Saturne, qui, tout le reste de l'année, étaient entourées de bandelettes de laine (3).

PLANCHE XXXVI.

La célèbre peinture gravée sur notre planche XXXVI a été reproduite un grand nombre de fois, surtout depuis que Mazochi (4) y eut aperçu les noms tracés au-dessus des trois figures qui entrent dans cette composition. Cependant la gravure que Mazochi a donnée de ce vase est très-mauvaise, et réduite à des proportions telles qu'il est impossible de juger du caractère des têtes; celle qui se trouve dans le recueil de Passeri (5), comme toutes les planches de cet ouvrage, manque de fidélité, et ne vaut guère mieux que celle de Mazochi; enfin, dans le dessin qui est figuré au troisième volume de la première collection

(1) Athen. XI, p. 473.

(2) Apollod. III, 14, 6. Cf. les Ersé-phores de la pompe des Panathénées; ἔριον, *lainé*, ἔρση, *agneau* ou *chevreau*. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et du temple de Phigalie*, p. 10. Le mot ἔρσις exprime également l'action de *lier*, d'*attacher*, d'*enlacer*.

(3) Macrob. *Saturn.* I, 8. Cf. Plutarch. *de Flum. v.* Φᾶσις, tom. X, p. 727, ed. Reiske. Τὸν μὲν πατέρα δήσας πλεκτῷ ἐρίῳ.

(4) *Tab. Heracl.*, p. 137.

(5) Tab. CCLV.

d'Hamilton, publiée par d'Hancarville (1), les inscriptions ont été oubliées. Nous pouvons affirmer, aujourd'hui que nous avons vu l'original, que la gravure reproduite par nous est jusqu'ici la plus fidèle (2). La planche du recueil des vases d'Hamilton, modifiée pourtant dans ses détails d'après le dessin de Mazochi, et avec l'addition des noms que ce savant a eu le premier le mérite de découvrir, a servi de modèle à notre reproduction.

Le vase qui est décoré de la curieuse peinture, objet de cet article, est un *cratère* (f. 78) à figures rouges rehaussées de blanc, trouvé à Bari, dans le royaume de Naples, et conservé aujourd'hui au Musée Britannique. Le revers montre deux femmes, avec des attributs bachiques.

La scène que nous avons sous les yeux est une pantomime religieuse qui s'exécute sur un théâtre auquel conduit un escalier. Les vases peints offrent quelques exemples de ces représentations comiques, de ces parodies où les dieux figurent sous les formes les plus grotesques (3). On en trouve dans presque tous les ouvrages relatifs aux peintures des vases qui ont été publiés jusqu'à nos jours; les nouvelles fouilles de la Grande-Grèce ont fourni à leur tour quelques sujets scéniques (4), le Musée

(1) Pl. CVIII. Cf. Millin, *Galerie myth.* XIII, 48.

(2) Notre gravure était déjà publiée avant la vérification que nous avons faite au Musée Britannique. Il est vrai que les traits de Junon sont plus marqués sur l'original que dans notre dessin. Mais, à l'exception de cet embellissement dû au graveur du recueil d'Hamilton, les autres figures sont exactes.

(3) Voyez *Cat. Durand*, n[os] 669 et 670; Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit; Cat. Beugnot*, n° 5; *Cat. Magnoncour*, n° 69; Panofka, *Musée Blacas*, pl. XXVI, B; Idem, *Cabinet Pourtalès*, pl. IX et X; Winckelmann, *Mon. ined.*, 190; d'Hancarville, IV, pl. CV; Tischbein, I, pl. XXXIX, ed. de Florence; III, pl. XLVII, ed. de Paris; I, pl. XL, ed. de Florence; I, pl. XXXIV, ed. de Paris; I, pl. XLI, ed. de Florence; II, pl. VII, ed. de Paris; II, pl. LVII, ed. de Florence; III, pl. XVII, ed. de Paris; IV, pl. X, ed. de Florence; IV, pl. L, ed. de Paris; IV, pl. LVII, ed. de Florence et de Paris; Millingen, *Vases grecs*, pl. XLVI.

(4) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1836, p. 168; et 1837, p. 85 et 97.

de Naples en possède aussi (1), et nous tâcherons d'offrir à nos lecteurs, dans la suite de cet ouvrage, des peintures inédites, qui ont trait aux jeux du théâtre. Nous classerons toujours ces peintures parmi les sujets mythologiques, auxquels elles se rapportent plus ou moins directement.

Ici *Héra*, ⊢HPA, paraît au centre, assise sur un trône richement orné; le modius couronne sa tête, tandis qu'un long sceptre est placé dans sa main droite. La figure de la déesse est d'un aspect grave. Aux deux côtés du trône, deux hommes masqués, armés l'un et l'autre de boucliers et de lances, vont se battre. Dans celui à gauche, nommé *Dédale*, ΔΑΙΔΑΛΟΣ (*l'ouvrier habile, l'industrieux*), on reconnaît aisément *Vulcain*, le dieu artiste. Il est coiffé d'une calotte hémisphérique, coiffure ordinaire de ce dieu, ainsi que des Cyclopes (2); une tunique courte et des anaxyrides (3) couvrent son corps; son masque se distingue par sa laideur. Derrière Vulcain on remarque une plante. Le second personnage, nommé *Enyalius*, ΕΝΕVΑΛΙΟΣ (*sic*), est *Mars*, le dieu *belliqueux*. Il est casqué et revêtu d'un costume à peu près pareil à celui de Vulcain. Dans le champ, au-dessus de cette scène, on voit un miroir, deux bucrânes parés de guirlandes de feuillage, une phiale et un fruit, qui nous semble être une grenade. Deux couronnes sont suspendues au mur du *podium* de chaque côté de l'escalier.

Pausanias (4) raconte qu' « *Héra*, ayant précipité *Héphestus* du « ciel, aussitôt après sa naissance, ce dieu, pour satisfaire son ressen- « timent, envoya à sa mère un trône d'or, où il y avait des liens in- « visibles; et Héra, s'y étant assise, se trouva enchaînée. Aucun des « autres dieux n'ayant pu fléchir *Héphestus*, *Dionysus*, qui avait toute « sa confiance, l'enivra et l'amena au ciel ».

(1) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 322, n° 570; S. 358, n° 29; S. 374, n° 2048.

(2) Cf Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 181. Sur ce bas-relief du Louvre on voit un Cyclope auquel un Amour enlève le bonnet.

(3) Ce vêtement peut aussi recevoir les noms de σκελεαὶ ou σαράβαρα. Ce nom σαράβαρα, chez les Parthes, répondait aux ἀναξυρίδες des Perses. Hesych. *sub. verb.*; Pollux, *Onomast.* VII, 13, 59.

(4) I, 20, 2. Cf. Hygin. *Fab.* 166; Serv. *ad* Virg. *Eclog.* IV, 62.

Une amphore à volutes et à figures rouges, dont nous avons eu l'occasion d'examiner le dessin sans que nous sachions dans quelle collection ce vase est conservé, montre *Junon* au moment où elle va être délivrée par son fils. La reine des dieux est assise sur son trône, auquel travaille, avec le marteau, *Vulcain*, jeune et imberbe; un suivant tient les tenailles et une pioche. *Bacchus*, une *bacchante*, la *Victoire* ailée et un *satyre* tibicine, sans doute *Marsyas*, assistent à cette scène (1). Le revers de cette curieuse amphore inédite représente le jugement de *Midas*. Autour du roi de Phrygie on voit *Apollon*, *Marsyas*, *Niké*, et au-dessus de Marsyas une femme assise, qui indique peut-être la localité. Ce vase, trouvé dans le royaume de Naples, aussi bien que celui que nous publions, montre l'action qui suit immédiatement la scène que nous avons sous les yeux. C'est la réconciliation de Vulcain avec sa mère. Le sculpteur Gitiadas avait représenté ce fait dans le temple d'Athéné Chalcicecos, à Sparte (2).

Dans le récit de Pausanias (3), il n'est question que du trône d'or, dans lequel Vulcain enchaîne sa mère, et du retour de ce dieu à l'Olympe; nous n'y trouvons rien qui puisse servir à expliquer le combat que se livrent les deux frères, fils de Junon, Mars et Vulcain. Dionysus intervient pour ramener Vulcain au ciel, et nous verrons dans le chapitre suivant, que ce mythe de Vulcain reconduit au séjour des immortels par une pompe bachique, a exercé mainte fois le talent des artistes anciens.

Mazochi, qui avait très-bien lu les inscriptions tracées au-dessus des figures, n'avait pas réussi à saisir le sens de notre peinture. Mais Visconti (4) n'avait pas hésité à reconnaître sur le vase de Bari Mars vou-

(1) On a cru reconnaître encore Junon enchaînée sur son trône dans une peinture tracée sur un *aryballos* du Musée de Naples. Millingen, *Vases grecs*, pl. XLI; Gerhard und Panofka, *Neapels ant Bildwerke*, S. 354, n° 59. Mais cette opinion de M. de Iorio ne nous semble pas fondée. Cette peinture trouvera sa place au chapitre de *Vénus*.

(2) III, 17, 3.

(3) I, 20, 2.

(4) *Mus. Pio Clem.*, IV, p. 85 et 86, ed. de Milan.

lant contraindre Vulcain à délivrer sa mère. D'un autre côté, K. O. Müller, dans son *Manuel d'archéologie* (1), cite, à l'appui de cette explication, un fragment de la poëtesse Sappho, dans lequel il est dit qu'*Arès venait s'écriant qu'il voulait emmener Héphestus par force.* Ὁ δ' Ἄρευς φαὶς ἧκεν Ἄφαιστον ἄγειν βίᾳ (2).

Les noms ΔΑΙΔΑΛΟΣ et ΕΝΕΥΑΛΙΟΣ méritent de fixer un moment notre attention. Δαίδαλος est le nom générique des artistes de l'époque héroïque chez les Grecs. Si, dans Homère, tous les grands ouvrages d'art sont exécutés par l'artiste divin Héphestus, dans d'autres auteurs, d'une époque plus récente, toutes les plus anciennes œuvres de l'art sont attribuées à des *Dédales*. Les plus anciens simulacres des dieux portent même le nom de Δαίδαλα (3). Il semble donc que le nom d'Héphestus soit remplacé par un adjectif qui exprime les qualités de l'artiste divin (4). *Dédale* est d'ailleurs fils d'Héphestus (5), ou d'Eupalamus (6), ou bien encore de Palamaon (7), qui, dans le mythe de la naissance de Minerve, remplit quelquefois le rôle (8) attribué tantôt à Vulcain, tantôt à Prométhée (9). Ainsi le dieu Vulcain se présente dans la peinture que nous examinons ici sous une forme héroïque. Ἐνευάλιος pour Ἐνυάλιος n'est également qu'une épithète, qui, selon Hésychius (10), signifie ὁ πολεμιστής.

(1) S. 533, §. 367, 3, de la seconde édition.

(2) Sapph. *Fragm.* 88, ed. Neue. L'éditeur, qui a très-habilement rétabli ce texte, lisait εἶχεν, mot auquel Müller substitue, avec raison, ἧκεν; car c'est ainsi qu'il faut lire dans le *Manuel d'archéologie*, et non ἢ κεν en deux mots, et avec l'esprit doux, leçon qui doit être considérée sans doute comme une faute typographique. En écrivant ἧκεν, nous avons traduit ce mot par *il venait*: on doit remarquer néanmoins que ἧκεν a un autre sens, si on le considère, non comme l'imparfait du verbe ἥκω, mais comme l'aoriste du verbe ἵημι. *Il lança*, au lieu de *il venait*, conviendrait assez bien à notre peinture où Mars est représenté vibrant sa lance contre Vulcain.

(3) Paus. IX, 3, 2.

(4) Cf. l'épithète Κλυτοτέχνης qu'Homère (*Iliad.* A, 571; Σ, 143, 391; *Odyss.* Θ, 286) donne à Vulcain.

(5) Plat. *Alcibiad.* I, p. 339, ed. Bekk.

(6) Hygin. *Fab.* 274; Serv. *ad* Virg. *Æn.* VI, 14.

(7) Paus. IX, 3, 2.

(8) Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* VII, 66.

(9) Apollod. I, 3, 6.

(10) *Sub verbo.* Cf. Plutarch. *Amator.*, tom. IX, p. 35, ed. Reiske.

le belliqueux, πολεμικός, et *ce qui appartient à la guerre*. A Sparte, les jeunes gens offraient à Enyalius des sacrifices dans lesquels on immolait des chiens (1). Les soldats, en marchant au combat, entonnaient l'hymne sacré en l'honneur d'Enyalius, et lui faisaient des sacrifices comme au dieu protecteur des armées (2). Là, évidemment, nous avons Mars lui-même. Mais, de même que Dédale est fils d'Héphestus, ainsi *Enyalius* se présente dans la mythologie comme fils d'Arès et d'Enyo (3). D'abord épithète du dieu artiste, Δαίδαλος devient ensuite le nom d'un de ses fils, de ses ministres ou de ses aides : la même chose arrive pour le surnom d'Enyalius (4) et pour toutes les épithètes des divinités dominantes (5). Ainsi la même observation s'applique aux noms par lesquels le peintre a désigné Mars et Vulcain.

Junon, enchaînée sur son trône par Vulcain, avait été représentée par le sculpteur Bathyclès sur le trône de l'Apollon Amycléen (6). Rapprochée de la Junon de Samos (7), dont l'image sur les médailles paraît avec des chaînes qui descendent de ses bras jusqu'au sol, où elles sont fixées, cette déesse liée nous rappelle la fable homérique où nous voyons Jupiter qui suspend Junon dans les airs, en lui

(1) Paus., III, 14, 9.

(2) Xenoph., *Anab.*, I, 8, 11; *Cyrop.*, VII, 1, 3; Arrian., *Exped. Alex.*, I, 14, 10. Sur le coffre de Cypsélus, on voyait *Enyalius* conduisant Aphrodite. Paus., V, 18, 1.

(3) Schol. *ad* Aristophan., *Pac.*, 456. Cf. Hesych., *v.* Ἐνυάλιος. Il est encore fils de Cronus et de Rhéa. Schol. *ad* Aristophan., *l. cit.*; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, N, p. 944. Le Scholiaste d'Homère (*ad Iliad.*, E, 333) donne à entendre qu'Arès porte l'épithète d'*Enyalius*, parce qu'il est fils d'Enyo.

(4) Homer., *Iliad.*, B, 651; P, 211 et *passim*; Pindar., *Olymp.* XIII, 102; *Nem.* IX, 37; *Isthm.* V, 51, ed. Bœckh; Schol. *ad* Sophocl., *Ajac.*, 179. Eustathe (*ad* Homer. *Iliad.*, H, p. 673) raconte, d'après Arrien, qu'Arès reçut le surnom d'*Enyalius* de la même manière qu'Athéné prit celui de Pallas, c'est-à-dire pour avoir combattu et tué le Thrace Enyalius, qui refusait de lui donner l'hospitalité. *Enyalius* est aussi une épithète de Bacchus. Macrob., *Saturn.*, I, 19.

(5) Cf. de Witte, *Nouvelles Ann.*, II, p. 273 et suiv., et p. 286.

(6) Paus. III, 18, 9.

(7) Voir la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 83.

attachant deux enclumes aux pieds (1). Vulcain voulut secourir sa mère; et, pour cette tentative, fut précipité par Jupiter du haut de l'Olympe (2). Or, dans le mythe du trône fabriqué par Vulcain pour Junon, il est également question de la suspension dans les airs. La déesse, s'étant assise sur ce trône, chef-d'œuvre de son fils, se trouva tout à coup suspendue entre le ciel et la terre (3). Il existe donc, comme on voit, une liaison étroite entre ces deux fables du trône entouré de liens invisibles et des enclumes attachées aux pieds de Junon. D'ailleurs, dans la fable homérique, nous trouvons non-seulement l'intervention de Vulcain, mais encore l'opposition de Jupiter et de son fils. Or, les Grecs honoraient Zeus sous le nom d'*Aréius* (4), et une rare médaille de bronze frappée à Iasus, ville de Carie, et conservée dans le cabinet royal de Munich, nous montre la figure de ce Jupiter debout, armé de pied en cap comme Arès, combattant avec la lance, et ayant un aigle à ses pieds; à côté on lit: Ζευς Αρειος (5). Enfin, Hestiæus, cité par Eusèbe (6), parle d'un Jupiter surnommé *Enyalius*. Ceci, comme on voit, établit un rapprochement de plus entre la lutte d'Arès et d'Héphestus, peinte sur le vase de Bari (pl. XXXVI), et la fable des enclumes d'Héra.

Les deux frères, Vulcain et Mars, sont antagonistes (ἀντίπαλοι), et dans la mythologie, nous rencontrons une foule de luttes entre deux frères. Indépendamment d'Étéocle et de Polynice, les Dioscures combattent l'un contre l'autre (7); nous pouvons citer encore Salmonée et Sisyphe (8), les jumeaux Acrisius et Prœtus, qui se battaient déjà dans le sein de leur mère (9); et enfin, les deux frères architectes Trophonius et Agamède (10).

(1) *Iliad.*, O, 18 sqq.; *Anecd. græc.*, ed. Villoison, t. 1, p. 207.

(2) Homer., *Iliad.*, A, 590, sqq., et *ibi* Schol. et *ad Iliad.*, O, 18; Apollod., 1, 3, 5; Plat., *de Rep.*, II, p. 96, ed. Bekk.

(3) Hygin., *Fab.* 166, *Juno cum sedisset, subito in aere pendere cœpit.*

(4) Plutarch., *in Pyrrh.*, 5; Paus., V, 14, 5. Cf. la *Nouv. Galerie myth.*, p. 54.

(5) Streber, *Numism. nonnulla ex Museo regis Bavariæ*, tab. IV, n° 5, et p. 232 sqq.

(6) *Præp. Evang.*, IX, 15.

(7) Lactant. *ad* Stat. *Theb.*, VII, 412. Cf. de Witte, *Revue numismatique*, 1839, p. 93 et *supra*, p. 14.

(8) Hygin., *Fab.* 60.

(9) Apollod., II, 2, 1.

(10) Paus., IX, 37, 3.

Maintenant, la Junon qui est suspendue dans les airs pour avoir précipité Vulcain sur la terre aussitôt après sa naissance (1), ou pour avoir excité un orage contre Hercule (2), n'est autre chose que le nuage d'où s'élancent les feux de la foudre; c'est ce qu'indiquent les enclumes ou la chute d'Héphestus (3). Ces enclumes, suivant une ancienne tradition, avaient été lancées par Jupiter dans l'enceinte de Troie (4). Ainsi cette fable rappelle la chute du Palladium (5), celle d'Até (6) et celle de la pierre de la Mère des Dieux (7), qui, sans doute, n'était qu'un aérolithe (8).

Resterait à savoir de quel drame satirique a été tirée la scène reproduite sur notre planche XXXVI. Plusieurs poëtes anciens, tant tragiques que comiques, avaient composé des pièces sous le titre de ***Dédale***, entre autres Sophocle (9), Aristophane (10), Eubulus (11), et

(1) Hygin., *Fab.* 166.

(2) Homer., *Iliad.*, O, 18 sqq., et Schol. ad *Iliad.*, A, 590; Apollod., I, 3, 5.

(3) M. Panofka (*Ann. de l'Inst. arch.*, V, p. 287) avait cru devoir rapporter à la *lune* la suspension de Junon dans les cieux. Il est vrai que souvent Junon n'est autre chose que la lune; mais dans la fable homérique des enclumes, nous avons évidemment une *Junon-Nuage*. Isidor., *Orig.*, VIII, 11, 39 et 40. *Ignis enim a nubibus nascitur. Unde etiam Homerus dicit eum præcipitatum de aere in terras, quod omne fulmen de aere cadit.*

(4) Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, O, p. 1003. Deux vers qu'Eustathe cite comme étant d'Homère, et qui auraient été placés après le vers 30, *Iliad.*, O, faisaient mention de ces masses de fer tombées du ciel dans la ville de Troie :

Πρίν γ' ὅτε δή σ' ἀπέλυσα ποδῶν· μύδρους δ' ἐνὶ Τροίῃ
Κάββαλον· ὄφρα πέλοιτο καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι.

(5) Apollod. III, 12, 3; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355.

(6) Schol. *ad* Homer. *Iliad.*, T, 126; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.*, A, p. 157, et *ad Iliad.*, T, p. 1175.

(7) Chron. Parium, lin. 18 et 19; Appian., *Rom. Hist.* VII, 56; Herodian., I, 11; Amm. Marcell., XXII, 9. Cf. Lenormant, *Nouvelles Ann.*, I, p. 234 et 240.

(8) Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* III, 137. Cf. Lenormant, *Nouv. Ann.*, I, p. 236.

(9) Schol. *ad* Plat. *Rep.*, I, p. 396, ed. Bekk., et Parœmiograph. vet. *v.* Σαρδώνιος γέλως. Cf. Sophocl., *Fragm. sub verbo;* Welker, *die griechischen Tragödien*, S. 73, folg.

(10) Athen. VII, p. 316, B; IX, p. 367, D; p. 368, B, sqq. Cf, Aristophan., *Fragm. sub verbo;* Meineke, *Fragm. Comicorum*, t. II, p. 1014 sqq.

(11) Athen. VI, p. 247, A. Cf. Meineke, *l. cit.*, t. I, p. 360.

Platon le Comique (1). Mais malheureusement nous manquons de renseignements sur ces pièces, qui toutes sont perdues. Épicharme aussi avait fait une pièce sous le titre de Κωμασταί, *les Buveurs*, ou *Ceux qui célèbrent les orgies*, dans laquelle il était question des liens d'Héra; cette pièce avait un second titre, celui d'*Héphestus* (2). Dans un fragment du *Dédale* d'Aristophane, il est question d'une dispute entre deux personnages. L'un demande à l'autre : *Enfin, pourquoi nous battons-nous?* et le second semble répondre : *Pour l'ombre d'un âne.*

Περὶ τοῦ γὰρ ὑμῖν ὁ πόλεμος
Νῦν ἐστι; — περὶ ὄνου σκιᾶς (3).

L'*ombre d'un âne*, pour désigner une chose vaine, était une locution ancienne chez les Grecs (4), et il se pourrait que les vers qu'on vient de citer se fussent rapportés à la dispute de Vulcain et de Mars, en présence de Junon enchaînée. Dans ce cas, le mot σκιὰ rappellerait le nuage (νεφέλη), qui ordinairement produit l'*ombre*, et Junon, comme il a été dit déjà, n'est, dans le mythe des liens et des enclumes, que la personnification du nuage (5). Toutefois, on ne peut présenter ce dernier rapprochement que comme une conjecture.

(1) Clem. Alex., *Strom.* VI, p. 752, ed. Potter. Cf. Meineke, *l. cit.*, t. I, p. 169, et t. II, p. 619.

(2) Suid. *v.* Ἥρας δὲ δεσμούς. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, II, S. 354. Achæus, poëte tragique, avait composé un drame sous le titre d'Ἥφαιστος σατυρικός. Athen. XIV, p. 637, C. Cf. Welcker, *Nachtrag zu Æschylische Trilogie*, S. 300. D'autres poëtes avaient fait des pièces sous le titre de Κωμασταί.

(3) Suid. et Phot. *v.* ὄνου σκιά. Cf. Meineke, *l. cit.*, t. II, p. 1019.

(4) Zenob., *Proverb.* VI, 28; Diogenian., *Proverb.* VII, 1. Le poëte Archippus avait fait une comédie qui portait le titre d'ὄνου σκιά. Zenob., *l. cit.*; Schol. *ad* Aristophan., *Vesp.*, 191. Cf. Meineke, *l. cit.*, t. I, p. 208, et t. II, p. 724.

(5) Cf. la *Nouv. Galerie mythologique*, p. 75.

CHAPITRE IV.

VULCAIN.

Le dieu artiste paraît souvent sur les vases peints; il est rarement seul, et aucun trait relatif à son enfance, à sa chute de l'Olympe, ou son éducation soit chez les Néréides, soit chez les Sintiens à Lemnos, ne s'est encore montré sur les monuments céramographiques. Nous ne connaissons, sous ce rapport, qu'un seul bas-relief en marbre du Musée de Berlin, qui montre Jupiter précipitant Vulcain de la voûte céleste (1). Là, le dieu est barbu et armé de son marteau. Ainsi, le fait reproduit par ce bas-relief se rapporte à la seconde chute de Vulcain, quand, voulant secourir sa mère, Jupiter le saisit par le pied et le précipita sur la terre, dans l'île de Lemnos (2). Toutefois, M. le duc de Luynes (3) vient de proposer une nouvelle explication pour la scène du magnifique cratère de sa collection, au centre de laquelle paraît Neptune assis. Le savant archéologue pense que cette scène doit représenter Vulcain jeune précipité du ciel par Junon (4), et reçu par les divinités de la mer, Neptune et Amphitrite. Le lien qui entoure la jambe gauche de l'éphèbe debout devant Neptune indiquerait, d'après les données que nous fournit la fable, l'infirmité de Vulcain, qui resta boiteux des suites de sa chute. Nous reviendrons, au chapitre de *Neptune,* sur cette ingénieuse explication, qui mérite un examen attentif.

Héphestus paraît surtout dans deux scènes fréquemment repro-

(1) Gerhard, *Antike Bildwerke*, Taf. LXXXI, 6.

(2) Homer., *Iliad.*, A, 590, et O, 22.

(3) *Vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXI, et p. 10 et 11.

(4) Homer., *Iliad.*, Σ, 395 sqq.

duites sur les vases peints, à savoir, celle de son retour à l'Olympe et celle de la naissance de Minerve. Tantôt le dieu est jeune et imberbe, tantôt il est barbu et figuré dans la maturité de l'âge. Il est imberbe non-seulement sur la célèbre coupe d'Anésidora (1), mais encore dans une foule de compositions qui feront partie de ce recueil, au chapitre de *Vulcain* et à celui de *Minerve*, et aussi sur plusieurs médailles, notamment sur celles de Lemnos, de Lipara et d'Æsernia. On reconnaît aisément Héphestus à son costume : la plupart du temps il n'est vêtu que d'une tunique courte; quelquefois cette tunique paraît être faite de cuir; d'autres fois il est entièrement nu (pl. LVIII), ou bien il n'a qu'une chlamyde qui flotte sur ses épaules, comme dans la belle peinture qui représente la naissance d'Érichthonius (pl. LXXXIV). Quand il n'a que la chlæna ou chlamyde, son épaule droite est découverte, comme on le voit dans la frise du Parthénon (2), sur la coupe d'Anésidora, sur plusieurs bas-reliefs antiques (3), et sur nos planches XXXIX et LXIII. La coiffure habituelle de Vulcain est un piléus (4) ou calotte hémisphérique. C'est ainsi qu'on le trouve représenté sur les médailles de Lipara, de Populonia, sur les deniers de la famille Aurélia, sur des bas-reliefs et sur un grand nombre de vases peints. Le moins souvent Vulcain paraît revêtu de la tunique talaire qui caractérise plus particulièrement Jupiter et Bacchus. C'est avec la tunique longue qu'on voit le dieu artiste sur nos planches XXXVIII et XL. Les rapports qui existent entre Jupiter et Vulcain se montrent non-seulement dans le mythe des chaînes de Junon, dont nous avons parlé à l'occasion de la peinture de la planche XXXVI, mais encore dans le mythe sicilien des Paliques, lesquels, tour à tour, sont donnés comme étant les fils de l'une ou de l'autre de ces divinités (5). Quand nous

(1) *Cat. Magnoncour*, n° 9.

(2) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. X, 2.

(3) Winckelmann., *Mon. ined.*, 28; Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. XI; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LXXXI, 3.

(4) Arnob., *Adv. Gentes*, VI, 12; Porphyr. *ap.* Euseb. *Præp. Evang.*, III, 11.

(5) Macrob., *Saturn.*, V, 19; Serv. *ad* Virg. *Æn.*, IX, 584; Clem. Roman., *Recogn.*, X, 22; Steph. Byzant. *v.* Παλική.

examinerons les traditions relatives au mariage de Vulcain, et la fable attique de la naissance d'Érichthonius, nous trouverons encore d'autres rapprochements à établir entre Héphestus et Zeus.

PLANCHE XXXVII.

La planche XXXVII montre une peinture inédite qui décore l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges de la collection Durand (1). Cette coupe est conservée aujourd'hui au Musée Britannique. On y voit un éphèbe à genoux, couronné de pin, et vêtu seulement d'une draperie qui entoure les reins. De la main droite il tient un instrument avec lequel il travaille un morceau de bois placé debout entre ses jambes; de la main gauche il soutient cette espèce de poutre vers le milieu de laquelle on remarque un tenon ou coin destiné à être engagé dans une mortaise. Il paraît donc que l'ouvrier prépare ce morceau de bois pour le faire entrer dans une construction, peut-être celle d'un vaisseau. Or, parmi les constructeurs de navires, on cite particulièrement Argus, l'habile inventeur du navire Argo (2). Ἀργός, aussi bien que λευκός, en grec, désigne la *blancheur;* et comme

(1) *Cat. Durand*, n° 875. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1832, p. 117.

(2) Apollod. I, 9, 16; Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 4 et Schol.; Hygin., *Fab.* 14. Selon Ptolémée Héphestion (II, p. 16, ed. Roulez), ce serait Hercule qui aurait fabriqué le vaisseau Argo. D'autres nomment le dieu marin Glaucus (Possis *ap.* Athen. VII, p. 296, D.) ou Danaüs. Lactant. *ad* Stat. *Theb.* II, 222; Schol. *ad* Germ. *Aratea*, p. 81, ed. Buhle. Ces passages relatifs à Danaüs peuvent aussi recevoir une autre interprétation, en ce sens qu'on regarde Danaüs comme ayant fabriqué le premier vaisseau. Cf. Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 4; Plin., *H. N.* VII, 56, 57. Le navire Argo fut fait de sapins coupés sur le mont Pélion, en Thessalie. Euripid., *Med.*, 1 sqq.; Catull., *Carm.*, LXIV, 1 sqq.; Propert. III, 21, 11 sqq. Cf. Cic., *de Nat. deorum*, III, 30.

on a tâché de le démontrer dans la *Nouvelle Galerie mythologique* (1), *Argus* ou le *Blanc* est le dieu qui représente le feu intérieur de la terre. Or, on sait que le dieu artiste est non-seulement l'inventeur de l'architecture et de la statuaire, mais encore, dans Sanchoniathon (2), c'est Vulcain qui fabrique les premiers vaisseaux, tandis qu'Eschyle (3) désigne Prométhée comme inventeur de la navigation. Des rapports étroits existent entre le Titan Prométhée et Héphestus. L'art de fabriquer des vaisseaux, commun au héros Argus et au dieu Vulcain, établit une analogie non moins frappante entre ces deux personnages. D'ailleurs, c'est Vulcain encore qui fabrique pour le Soleil un lit ailé tout d'or, dans lequel le dieu traverse l'Océan pour se rendre des extrémités occidentales de la terre à l'endroit de l'horizon où il reparaît le lendemain (4). D'après ces divers rapprochements, nous croyons pouvoir reconnaître dans la peinture que nous avons sous les yeux Vulcain jeune, suffisamment caractérisé par la couronne de pin, arbre qui lui était consacré (5).

Usoüs fut le premier navigateur phénicien, d'après Sanchoniathon (6), et sur un précieux miroir étrusque, le Soleil, bien caractérisé par le nimbe qui entoure sa tête, porte le nom d'ꓶIMV (7). Il nous sera permis d'établir un rapprochement entre le nom d'*Usil* donné au dieu Hélius et celui du navigateur phénicien Usoüs. K. O. Müller (8), en voulant expliquer le nom d'Usil, le rapproche avec raison du mot sabin *Ausel*, qui signifiait le soleil (9). On pourra voir dans la *Nouvelle Galerie mythologique* (10) comment l'épithète *Argus*, qui, tout en désignant le feu intérieur, indique aussi la blancheur de l'aube du jour, est un nom qui convient parfaitement au soleil levant. Quant à l'art

(1) P. 25 et 33.

(2) *Fragm.*, p. 18, ed. Orell.

(3) *Prometh.*, 467.

(4) Mimnerm. *ap.* Athen. XI, p. 470, A. Cf. les diverses traditions sur la coupe du Soleil. Athen., *l. cit.*

(5) *Anecd. græca*, ed. Villoison, t. I, p. 224. La couronne de pin distingue souvent Vulcain. Voyez nos pl. XXXIX et LXIV. Le navire Argo, fait de bois de pin, rapproche encore une fois Vulcain d'Argus.

(6) *Fragm.*, p. 18, ed. Orell.

(7) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. LX.

(8) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1840, p. 11.

(9) Fest. *v.* Aureliam.

(10) P. 25 et 33.

des constructions, en égyptien le mot *pta*, ⲡⲧⲁ, veut dire *sculpter*. Phtha est le nom du dieu demiurge, qui, sur les monuments, est représenté debout, enveloppé dans une gaîne étroite peinte en blanc (1). L'espèce d'instrument qui, dans l'écriture hiéroglyphique, sert à exprimer le verbe ϣⲱⲡⲧ, *éprouver, choisir*, ressemble beaucoup à l'instrument que nous voyons dans les mains du constructeur de navires de la planche XXXVII.

PLANCHE XXXVIII.

Notre planche XXXVIII offre une peinture tracée à l'intérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges qui a fait partie du Musée du prince de Canino. M. Gerhard vient de publier ce monument dans son ouvrage sur les vases grecs (2). Le dieu Héphestus, ΗΕΦΑΙΣΤΟΣ ΚΑΛΟΣ (3), paraît ici barbu, couronné de myrte, et revêtu d'une tunique talaire que recouvre un ample manteau. Dans sa main droite est le canthare, et dans sa gauche le marteau. Comme l'observe avec raison M. Gerhard (4), si le personnage était couronné de lierre, et si, au lieu d'un marteau, il tenait un cep de vigne, nous aurions sous les yeux un Bacchus avec tous ses attributs. Ailleurs (5), nous nous sommes accordés à donner le nom d'Hébon au Vulcain revêtu d'une tunique talaire ou caractérisé par des attributs bachiques. Le nom d'*Hébon* entre dans

(1) Champollion, *Panthéon égypt.*, pl. 8.

(2) *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. LVII, 1. Cf. *Cat. du prince de Canino*, n° 1054; Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 236.

(3) Quelquefois l'épithète καλος est jointe aux noms des dieux et des héros. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 794; *Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 187; Panofka, *Musée Blacas*, pl. XI, Περσες καλος; notre pl. XLVI, A, Διονυσος καλος; *Cat. étrusque*, n 71 et 133, Ηερμες καλος et Θετις καλε; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. LIX, Ερος καλος, Φαος καλος.

(4) *L. cit.*, S. 187.

(5) *Cat. Durand*, nos 199 et 200; *Cat. étrusque*, n° 44, n. 1.

la composition de celui d'Héphestus, et nous savons qu'Hébon, en Campanie, répondait au Dionysus des Grecs (1). Il faut convenir que rien n'est plus fréquent, sur les monuments de l'art grec, que la réunion de Bacchus et de Vulcain. Le Jupiter Labrandeus honoré à Mylasa dans la Carie, et armé de la bipenne (2), peut être rapproché du Vulcain à tunique longue. Mais ce qui mérite surtout de fixer notre attention, c'est le char ailé en forme de siége sur lequel est placé le dieu. Platon (3) nous représente les dieux de l'Olympe assis sur des chars ailés, et ces chars indiquent le mouvement circulaire qui emporte les corps célestes dans l'espace. Le personnage qui paraît le plus souvent assis sur un char est Triptolème. Ce héros est fils de *Trochilus* (4) (τρόχος, *roue*); Jasion, autre amant de Déméter, est un habile conducteur de chars (5). Dans une fable ionienne qui nous a été conservée par Antoninus Liberalis (6), Polytechnus, qui n'est autre que Vulcain sous une forme héroïque, fabrique un char en forme de siége (δίφρον ἁρμάτιον). Enfin, dans l'Iliade (7), le dieu artiste fait non-seulement des trépieds qui se meuvent d'eux-mêmes, mais encore des siéges pour tous les dieux de l'Olympe.

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 18.

(2) Mionnet, VI, Suppl., p. 512, n° 376. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, pl. VII, 11, et p. 52 et suiv.

(3) *Phædr.*, p. 41, ed. Bekk.

(4) Paus., I, 14, 2. Cf. *supra*, p. 69, n. 1, où il a été question de Trochilus, inventeur des chars.

(5) Hygin., *Fab.* 250. Ce qui établit encore des rapports entre le héros Triptolème et le héros Jasion, c'est l'union de Cérès et de Jasion dans le sillon. Homer., *Odyss.*, E, 125 sqq.; Hesiod., *Theogon.*, 969 sqq.; Apollod. III, 12, 1.

(6) *Metam.* XI.

(7) Υ, 12, et Σ, 375 sqq. Cf. Hygin., *Fab.* 166.

PLANCHE XXXIX.

La peinture inédite de notre planche XXXIX décore une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges du Musée Blacas. Les deux personnages qu'on y voit sont placés, comme cela arrive habituellement sur ces sortes de vases, l'un sur une face, l'autre au revers. Nous croyons que la scène que nous avons sous les yeux peut se rapporter à un mythe dont il n'est resté que peu de traces dans les auteurs anciens. On sait que Vulcain voulut obtenir en mariage Minerve, qui le repoussa (1); on sait encore que le même dieu, devenu amoureux de Thétis, se mit à la poursuivre, et qu'étant sur le point de l'atteindre, il la frappa au pied avec son marteau (2). La mythologie fait mention du mariage de Vulcain et de Vénus (3); mais les circonstances qui accompagnèrent ce mariage nous sont restées inconnues. La fable homérique (4) des amours de Mars avec Vénus, la manière comique dont cette fable est racontée par le poëte, nous portent à croire pourtant que la déesse de la beauté n'avait accepté Vulcain pour époux que malgré elle. Nous avons déjà rencontré une foule de rapports entre Jupiter et Vulcain (5). Si, d'un côté, Vulcain poursuit Minerve, d'un autre côté Jupiter ne pouvant vaincre la résistance de Vénus, sa semence tombe à terre, et Gæa met au monde les Centaures (6). Les rapports de Minerve et de Vénus ressortent d'une foule de circonstances de la mythologie. On comprend, par ce qui précède,

(1) Apollod. III, 14, 6; Paus. III, 18, 7; Serv. *ad* Virg., *Georg.*, I, 205; Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, B, 547; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 111; Hygin., *Fab.* 166; Fulgent., *Myth.*, II, 14.

(2) Schol. *ad* Pindar. *Nem.* IV, 81.

(3) Plutarch., *de Musica*, t. X, p. 652, ed. Reiske. A l'occasion de son mariage, Vulcain fit un char pour Vénus. Apul., *Metam.*, VI, 5.

(4) *Odyss.*, Θ, 267 sqq.

(5) *Supra*, p. 98.

(6) Nonn., *Dionys.*, V, 611 sqq.; XXXII, 71 sqq.

qu'il y a une similitude de situation entre Jupiter amant de Vénus et Vulcain amant de Minerve (1).

Quoi qu'on pense de la répugnance que Vénus éprouva pour Vulcain, il est maintenant bien reconnu que toutes les peintures dans lesquelles on voit un homme qui se précipite sur les pas d'une femme se rapportent à des scènes de mariage ou d'amour. Thétis poursuivie par Pélée (2), Hélène ou Périgune fuyant devant Thésée (3), Sémélé ou Amymone voulant éviter les poursuites de Jupiter ou de Neptune (4), à quoi l'on peut ajouter encore les amours de Mercure et d'Hersé (5), et d'Apollon avec Daphné (6), se voient sur une foule de vases peints. Mais le sujet nuptial qui paraît avoir joui d'une préférence marquée chez les artistes grecs est celui du rapt de Thétis. L'ἱερὸς γάμος est aussi accompagné de violence (7).

Winckelmann (8) avait déjà expliqué par le mariage de Vulcain et de Vénus une composition de trois figures qui est sculptée sur un sarcophage de la villa Albani, où l'on voit à droite l'adultère de Mars et de Vénus. Mais dans ce bas-relief, Vénus et Vulcain sont représentés se donnant la main en présence de Junon Pronuba, placée dans le fond. Dans la peinture de notre planche XXXIX, rien dans le costume, ni dans la coiffure, ne peut servir à caractériser Minerve, et comme nous savons que Thétis, déesse si voisine d'Aphrodite, née également dans les flots (9), repousse les poursuites de Vulcain, nous

(1) Cf. encore Jupiter qui veut épouser Thétis. Pindar., *Isthm.* VIII, 58 sqq.; Apollod. III, 13, 5.

(2) Cf. une monographie du mythe de Pélée et de Thétis dans les *Annales de l'Inst. arch.*, IV, p. 90 et suiv.; et encore, *Nouvelles Ann.*, I, p. 88.

(3) Panofka, *Mus. Blacas*, p. 5, n. 44; *Cat. Durand*, n° 347.

(4) *Cat. Durand*, n°s 3, 207, 208; *Cat. étrusque*, n° 64. Cf. Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XXV; Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. XI, 2. On peut citer encore Neptune poursuivant Éthra. Gerhard, *l. cit.*, Taf. XII.

(5) Millin, *Vases peints*, I, pl. LXX.

(6) Millin, *Vases peints*, I, pl. LXXI; *Cat. Durand*, n° 8.

(7) Cf. *supra*, p. 71 et suiv.

(8) *Mon. ined.*, 27. Cf. Millin, *Galerie myth.*, XXXVIII, 168*.

(9) On peut trouver aussi une ressemblance entre les noms Ἀφρο-δίτη et Θέτις. Cf. Λευκο-θέα. La mère d'Achille porte le nom de *Philomèle* dans une tradition qui nous a été conservée par le Scholiaste d'Apollonius de

pensons que nous avons ici sous les yeux le mariage de Vulcain avec Vénus. D'ailleurs, dans le mythe des amours d'Héphestus et de Thétis, la déesse se revêt des armes de son fils Achille (1), et par là devient une véritable Minerve; et sur l'amphore du Musée Blacas, aucune arme ne protége la jeune fille qui s'enfuit. C'est ainsi que nous sommes habitués à voir Vénus, avec les cheveux flottants et entourés du diadème. Le dédain exprimé par l'artiste dans les traits de la déesse convient parfaitement à la situation que nous supposons ici (2).

La couronne de pin (3), le bâton (4), la marche chancelante si bien exprimée, ainsi que le désordre de la barbe et des cheveux, suffisent pour nous faire reconnaître Vulcain, et ne permettent pas de le confondre avec un autre personnage, soit divin, soit héroïque. La chlæna qui laisse son épaule droite nue, est un vêtement qui caractérise parfaitement le dieu forgeron.

Rhodes (*ad Argon.*, I, 558), et sur un vase grec publié par M. Gerhard (*Ant. Bildwerke*, Taf. LIX), l'inscription Χρυση Φιλομηλη désigne Vénus. Cf. Panofka, *Mus. Blacas*, p. 56.

(1) Schol. *ad* Pindar. *Nem.* IV, 81.

(2) Parmi les femmes de Vulcain on cite les Grâces *Charis* et *Aglaé* (Homer., *Iliad.*, Σ, 382 sqq.; Hesiod., *Theogon.*, 945); *Maïa* ou *Majesta* (Macrob., *Saturn.*, I, 12); la nymphe *Cabira*, fille de Protée (Strab. X, p. 472); la nymphe *Thalia* (Steph. Byzant. *v.* Παλική), et *Anticlée*, Apollod. III, 16, 1.

(3) *Anecd. græca*, ed. Villoison, t. I, p. 224.

(4) Vulcain tenant le bâton se voit sur le magnifique vase d'Agrigente conservé à la Pinacothèque de Munich (*Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XX), sur une hydrie du Musée Britannique (*Cat. Durand*, nº 314), et enfin dans la frise du Parthénon. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. X, 2; K. O. Müller, *Denkmäler der alte Kunst*, I, 115, *f.* Cf. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, S. 168, n. 39.

PLANCHE XL.

Ici nous avons sous les yeux une scène analogue à celle de la planche précédente. Les deux figures reproduites sur notre planche XL décorent l'extérieur d'une *cylix* (f. 101) à figures rouges de la collection de M. le duc de Luynes. Au revers sont représentés *Apollon* et *Mercure* qui se disputent la lyre. Dans l'intérieur on voit une *ménade* debout, armée d'un thyrse. C'est une des coupes les plus fines que les tombeaux de Nola aient fournies.

M. Panofka (1), en publiant le premier cette peinture, y reconnut Minerve fuyant devant Vulcain. Faute d'attributs qui caractérisent d'une manière positive les deux personnages, cet archéologue s'attache à démontrer que la coiffure de la déesse, la barbe et le bâton du dieu suffisent pour nous donner l'intelligence du sujet. En effet, on ne rencontre guère sur les monuments Vénus avec les cheveux liés et réunis derrière la tête, tandis que cette coiffure convient parfaitement à Minerve; très-souvent Minerve n'a ni le casque ni l'égide.

M. le chevalier Bröndsted (2) reconnaît dans cette peinture un sujet delphique. Selon ce savant, ce serait ici *Hercule malade et meurtrier qui se présente à la Pythie, et celle-ci qui refuse de lui prédire l'avenir.*

Enfin, en dernier lieu, M. le duc de Luynes, en reproduisant cette coupe dans son bel ouvrage intitulé : *Description de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs* (3), rejette les deux explications précédentes, et, s'efforçant de rattacher le sujet du revers à celui qu'offre notre planche XL, propose l'explication suivante :

(1) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. IX; *Ann.* I, p. 290 et suiv.

(2) *Voyages et recherches en Grèce*, livr. II, p. 299.

(3) Pl. XXVII, et p. 16.

«Cécrops, avec sa fille Hersé, maîtresse de Mercure, à l'instant où «celle-ci est saisie du vertige qui la porte à se précipiter, pour avoir «osé enfreindre les ordres de Minerve, protectrice de sa famille.» La gravité et la tristesse qui règnent dans cette scène ne semblent pas à M. le duc de Luynes répondre à une action éminemment ardente et impétueuse comme le serait celle de la passion de Vulcain pour Minerve. Le savant archéologue ajoute : «Le geste seul de cette femme «a quelque chose de remarquable. S'adressant d'un air douloureux «à l'homme debout qui l'écoute, elle s'éloigne sans qu'il songe à la «retenir. L'aplomb même de ce dernier sur sa jambe la plus reculée «annonce la station la plus positive.»

Maintenant il nous reste à dire laquelle de ces diverses explications nous semble la plus fondée. Celle de M. le chevalier Bröndsted nous paraît inadmissible, par la raison que jamais Hercule n'est représenté sur les vases peints avec des cheveux longs, revêtu d'une tunique talaire recouverte d'un manteau, et sans aucun des attributs qui le font reconnaître. Hercule arrivant de la Lydie est revêtu, il est vrai, de la tunique longue; mais alors, les cheveux crépus, la peau de lion et la massue ne laissent subsister aucun doute sur le caractère du personnage (1). Hercule se présentant à la Pythie aurait du moins un des attributs qui servent à le faire connaître. L'opinion de M. le duc de Luynes, quelque ingénieuse qu'elle soit, et quoiqu'elle établisse un lien historique entre les deux scènes de cette coupe, ne rend peut-être pas parfaitement compte de l'action que nous avons sous les yeux. L'inclinaison qu'on remarque dans le corps de la jeune fille tient à la forme même du vase : on observera en effet que dans la décoration extérieure de toutes les coupes, l'aplomb des figures se rapporte au centre du monument. Si, sur notre peinture, la femme tombe en avant, il faut admettre aussi que l'homme tombe en arrière. La coiffure, le κόρυμβος (2) convient plus particulièrement à Minerve et

(1) *Cat. Durand*, n° 318.

(2) Schol. *ad* Thucyd., I, 6; Suid. *v.* Κρώβυλος. C'est ainsi que sont coiffées les vierges dans la pompe des Panathénées sur la frise du Parthénon. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. IX. Plusieurs terres cuites offrent la même coiffure.

à Diane qu'à Vénus, comme l'observe avec raison M. Panofka (1). Ainsi nous sommes disposés à admettre l'explication de ce savant. La seule objection qu'il serait possible de faire à cette interprétation, c'est la pose tranquille de l'homme barbu. Dans la peinture gravée sur notre planche XXXIX, c'est une véritable poursuite; Vulcain s'élance sur les pas de la déesse qui fuit devant lui. Mais ici on peut croire que le dieu cherche par ses discours à persuader la déesse; c'est le moment qui précède la poursuite. D'ailleurs, quant au costume et aux attributs, il doit exister une analogie entre Héphestus, le maître des *Cyclopes* (2), et *Cécrops*, le fils d'Héphestus (3), qui établit le culte de Minerve à Athènes.

PLANCHE XLI.

Nous arrivons ici à une série de peintures qui occupent une place importante parmi les monuments de l'art céramographique. La procession dionysiaque qui ramène à l'Olympe le dieu de Lemnos, se prêtait de mille manières au génie des artistes grecs. Les scènes reproduites sur nos planches XLI à XLIX A, toutes variées, soit par les attributs que portent les personnages, soit par le nombre des acolytes qui accompagnent Bacchus et Vulcain, montrent combien ce sujet était familier aux peintres des vases. Et cependant, nos planches ne donnent qu'un choix des nombreuses peintures qui représentent le retour de Vulcain. A l'exemple de M. Gerhard, nous

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 291.

(2) Callimach., *Hymn. in Dianam*, 56 sqq.; Virg., *Georg.* IV, 170.

(3) Hygin., *Fab.* 158. Les deux noms Κύκλωψ et Κέκροψ, se terminent par ὄψ; κύκλος et κίρκος, désignent également un *cercle*, un *objet circulaire*. Nous verrons plus bas, dans l'explication de la pl. XLV, les rapports qui existent entre Vulcain et les *Cercopes*.

croyons devoir signaler à l'attention de nos lecteurs les principales peintures, à nous connues, qui offrent le même sujet, et que nous n'avons pas jugé à propos de reproduire.

RETOUR DE VULCAIN A L'OLYMPE.

A. Vases à figures noires.

1. *Amphore,* f. 65, du Musée impérial de Vienne. Vulcain sur le mulet, vêtu d'une chlæna mi-partie de noir et de blanc. Deux ménades et un satyre.

R. Bacchus entre deux ménades et deux satyres (1).

2. *Amphore,* f. 65. Vulcain sur le mulet, tenant le canthare et la bipenne. A côté, un bouc. Derrière, un satyre ithyphallique portant l'outre.

R. Bacchus entre deux satyres ithyphalliques qui enlèvent des ménades. L'une joue de la double flûte, l'autre imite avec ses doigts le bruit des crotales (2).

3. *Kélébé,* f. 81. Vulcain sur le mulet. Un satyre tibicine, deux autres satyres et deux ménades.

R. Bacchus, un satyre et trois ménades.

Cette peinture forme la continuation de la précédente (3).

4. *Cylix,* f. 102, d'un travail très-fin, de la collection de M. le comte de Pourtalès. Vulcain sur le mulet, revêtu d'une tunique blanche. En avant Bacchus. Cinq satyres et cinq ménades.

R. Bacchus et Ariadne. Six satyres et cinq ménades (4).

5. *Cylix,* f. 103, de la collection du roi de Danemark. Vulcain sur le mulet, précédé de Bacchus. Deux yeux.

R. Deux chèvres entre deux yeux (5).

6. *Cylix,* f. 103. Vulcain sur le mulet, conduit par Bacchus.

(1) Laborde, *Vases de Lamberg,* I, pl. LII et LIII; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLXIII e CCLXIV.

(2) *Cat. étrusque,* n° 50; Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 236.

(3) *Cat. Durand,* n° 123; *Cat. Magnoncour,* n° 31.

(4) *Cat. Beugnot,* n° 3; Dubois, *Cat. Pourtalès,* n° 148.

(5) *Cat. étrusque,* n° 49. Nous avons lieu

R. Vulcain accompagné d'un silène.

7. *Cylix*, f. 103. Silène tibicine, Bacchus, Vulcain sur le mulet.

R. Bacchante entre plusieurs satyres (1).

8. *Amphore*, f. 67, du Musée impérial de Vienne. Vulcain sur le mulet et deux satyres.

R. Bacchus assis, un satyre ithyphallique et un personnage barbu et drapé, peut-être un habitant de Lemnos, un Sintien (2).

9. *Cylix*, f. 103, du même Musée. Vulcain sur le mulet entre deux yeux et deux satyres.

R. Bacchus couché sur une cliné, au bas de laquelle est un chien ; deux yeux et deux satyres (3).

10. *Cylix*, f. 103, du Musée Britannique. Autour du Gorgonium qui forme le centre, on voit la pompe bachique du retour de Vulcain à l'Olympe. Le dieu est figuré comme un enfant; il monte un mulet. Bacchus occupe le centre, en face de Vulcain. Les intervalles qui séparent les deux principaux personnages sont remplis par sept ménades et sept satyres. Le nombre de sept peut faire allusion aux jours de la semaine (4).

11. *Cylix*, f. 103. Vulcain barbu monte un mulet ithyphallique.

de croire que la *cylix* citée par M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 214, *f*), comme faisant partie de la collection du roi de Danemark, est celle qui a été décrite dans le *Catalogue étrusque*, quoique M. Gerhard cite cette dernière comme une coupe différente sous la lettre *e*. En effet, nous savons que la *cylix* décrite par nous a été acquise par le roi de Danemark.

(1) Ces deux dernières coupes se trouvent citées par M. Gerhard (*l. cit.*, S. 114 und 115, *g*, *h*) comme ayant appartenu à M. Basseggio. Elles ont été vendues à Londres en 1839. Sotheby, *Cat.*, nos 57 et 64.

(2) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LIV et LV.

(3) Idem, *ibid.*, I, pl. LXXI et LXXII. Le chien couché se voit au revers de la tête de Bacchus de face sur les as d'Adria. Marchi et Tessieri, *Aes grave*, Class. IV, tav. II. Bacchus couché sur la cliné, Apollon citharède et un chasseur avec deux chiens, sont représentés sur une amphore inédite à fig. noires de la collection de M. Panckoucke.

(4) *Cat. Durand*, n° 122. Cf. notre pl. XLVII, A, sur laquelle Vulcain est figuré comme un enfant.

Bacchus le précède tenant le céras. Satyres et ménades dans des poses obscènes.

R. Une vigne dans laquelle des satyres sont occupés à faire la vendange. Au milieu de cette composition sont deux yeux (1).

B. Vases à figures rouges.

1. *Stamnus*, f. 75, appartenant à M. Jarry. Vulcain monté sur le mulet et tenant le thyrse. En avant Bacchus tenant le canthare et le thyrse. Quatre satyres et deux ménades (2).

2. *Stamnus*, f. 75. Vulcain, HEφαισTOS, sur le mulet et tenant le canthare. Bacchus et Marsyas jouant de la double flûte.

R. Une bacchante entre deux satyres revêtus de longs manteaux : l'un tient le céras, l'autre l'œnochoé (3).

3. *Amphore*, f. 67. Vulcain nu et à pied. Il tient les tenailles et est soutenu par Bacchus. Au-devant, le satyre tibicine.

R. Un satyre tibicine suivi de Vulcain (4).

La magnifique peinture gravée sur notre planche XLI d'après les publications de Millin (5) et de M. Millingen (6), décore un des plus beaux vases du Musée du Louvre (*oxybaphon* à fig. rouges, f. 79) (7). La procession se compose de quatre personnages : *Marsyas*, ΜΑΡΣΥΑΣ, *la Comédie*, ΚΩΜΩΙΔΙΑ, *Dionysus*, ΔΙΟΝΥΣΟΣ, et *Héphestus*, ΗΦΑΙΣΤΟΣ. Les noms Dionysus et Héphestus étaient même inutiles pour servir à reconnaître le retour de Vulcain au ciel dans les pein-

(1) Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLXII.

(2) *Cat. étrusque*, n° 51.

(3) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. LVIII.

(4) Citée par M. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, S. 215, *r*.

(5) *Vases peints*, I, pl. IX; *Galer. mythol.*, LXXXIII, 336.

(6) *Vases de Coghill*, pl. VI.

(7) M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, S. 215, *p.*), en disant que ce vase se trouve au Musée de Naples, l'a confondu avec celui que nous avons reproduit sur notre pl. XLV, A.

tures qui représentent des processions analogues à celle de la planche XLI.

Ici *Marsyas* (1) jouant de la double flûte, dont quelques-uns lui attribuent l'invention (2), ouvre la marche (3). Ce silène, comme on sait, se confond avec *Comus*, qu'on voit souvent tenant les flûtes dans les sujets bachiques (4). La ménade qui suit Marsyas porte le

(1) M. Creuzer (*zur Gallerie der alten Dramatiker*, S. 106) explique le nom de Μαρσύας par le nom du cheval appelé Μάρις chez les Ausoniens. Ælian., *Var. Hist.*, IX, 16. Cf. Paus., I, 24, 1. *Maron* est un suivant de Bacchus. Homer., *Odyss.*, I, 197 sqq.; Eust., *ad* Homer., *Odyss.*, I, p. 1623. Nous reviendrons plus bas sur les queues de cheval des satyres.

(2) Athen. IV, p. 184, A; Plin., *H. N.*, VII, 56, 57; Paus., X, 31, 5. Cf. Plutarch., *de Musica*, tom. X, p. 664, ed. Reiske.

(3) *Marsyas* tibicine, avec son nom écrit près de lui se voit : 1° Μαρσυας, Ποσθον, Μαινας, Σοτελες, sur un *cratère* à fig. r. du Musée de Carlsruhe, Creuzer, *zur Gallerie der alten Dramatiker*, Taf. II; 2° Μαρσιας (*sic*), Απολλων, Σιμος, Ερμης, Θανοντον (?), *amphore à volutes* de la collection de M. Jatta, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1836, p. 122 et 123; 3° Μαρσυας, Ολομπος (*sic*), Θαλεα, Τυρβα, Οραγιες, Κα...; *amphore* à figures rouges de la collection du colonel Lamberti, *Mon. de l'Inst. arch.*, II, pl. XXXVII, et Em. Braun, *Ann.*, VIII, p. 298 et suiv. Le nom de Marsyas ne se lit pas au-dessus du silène lyricine, sur un vase publié par M. Politi, *Illustr. sul dipinto in terra cotta di un Ercole ed Apollo e di tre altre figuline greco-sicule agrigentine*, 1829; Panofka, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1830, p. 170; Otto Jahn, *Vasenbilder*, S. 20, K. Voir notre pl. XLVI, A.

(4) *Comus* tibicine, avec son nom, est représenté : 1° Κομ..., sur un *stamnus* à fig. rouges du Musée Britannique, au revers de Bacchus qui déchire un bouc, *Cat. Durand*, n° 87; 2° Κομος sur une *amphore* brûlée de Nola, près d'une ménade et d'un autre satyre (inédit, collect. de Witte); 3° Καμος (*sic*), Διονυσος, Γαληνη, Ευοια, *oxybaphon* à fig. rouges, Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XIX; 4° Κομος enfant buvant dans le canthare de Διονυσος; auprès sont Αριαδνε et Τραγοιδια, *kélébé* à fig. rouges, *Cat. Durand*, n° 114; *Cat. Magnoncour*, n° 21; Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. LVI, 2; 5° Κωμος tenant un thyrse, Διονυσος, Ηδυοινος, Ειρηνη, Πιας (et non Ιωμ, vérifié sur l'original), Ιμερος, Οπωρα, Δινονοη, *oxybaphon* à fig. rouges du Musée de Vienne, Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. LXV; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXII; Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. XVII; 6° Καμος (*sic*), tenant une bandelette, Θαλια, Ποθος, Ευοια, ou Ευδια, Οινος, Tischbein, II, pl. XLIV, éd. de Florence. pl. L, éd. de Paris; Inghirami, *Mon. etr.*, ser. V, tav. XXVI; 7° Κωμος avec d'autres satyres poursuivant des ménades, Καλη, Ηδυοινος, Laborde, *Vases de Lamberg*, I,

canthare rempli de vin et la ferula. La tête renversée en arrière indique l'ivresse. En même temps cette ménade semble chanter et accompagner de sa voix le son de la double flûte. D'après l'inscription tracée au-dessus de sa tête, elle personnifie la *Comédie*, qui, dans l'origine et avant l'invention de l'art théâtral, n'a été qu'un chant nommé Κῶμος (1). La pompe ou marche dionysiaque portait elle-même le nom de Κῶμος (2). Quelques-uns faisaient dériver l'origine du Κῶμος des paysans, Κωμῆται, qui, en revenant le soir des vendanges, se promenaient par bandes en chantant (3). Il est évident que dans les peintures que nous offrent les planches XLI et suivantes, rien n'indique une scène comique : au contraire, quoique les personnages qui escortent Vulcain soient plongés dans l'ivresse, tout est empreint d'un caractère de gravité dans la pompe bachique qui accompagne le dieu de Lemnos. Ajoutons encore que la pièce d'Épicharme, qui avait pour sujet le retour de Vulcain à l'Olympe, portait le titre de Κωμασταί, c'est-à-dire *ceux qui célèbrent les orgies* (4). Ainsi donc le Κῶμος est la pompe bachique elle-même et un chant inspiré par le dieu des vendanges. Bacchus, considéré comme l'inventeur de l'art dramatique (5), peut avoir dans son cortége les personnages qui indiquent l'origine de la *Comédie* et de la *Tragédie* (6). L'une et l'autre sont figu-

pl. LXIV ; Dubois Maisonneuve, *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XXXIII; 8° Κωμος jouant de la lyre, Διονυσος, Σιμος, Χοιρος, *oxybaphon* à fig. rouges du Musée de Naples. *Mus. Borbon.*, II, tav. XLV ; Gerhard und Panofka, *Neapels and Bildwerke*, S. 254, n° 1621. Cf. sur les noms des satyres et des ménades qui figurent dans le cortége de Bacchus, Otto Jahn, *Vasenbilder*, S. 13 folg.

(1) Etym. M. *v.* Κωμάζειν; Suid., *v.* Κῶμος; Lucian., *Tragopod.*, 35.

(2) Dionys. Perieg., 578; Orph., *Hymn.*, LII, 5, ed. Hermann.

(3) Hesiod., *Scut. Herc.*, 281; Poll., *Onomast.*, IX, 2, 11. Cf. Welcker *ad* Philostrat., p. 202-216, où sont discutés tous les textes relatifs à Κῶμος; Panofka, *Vasi di Premio*, p. 7, 8; Gerhard, *del dio Fauno*, not. 99; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 142.

(4) Suid., *v.* Ἥρας δὲ δεσμούς. *Vid. supra*, p. 100.

(5) Diodor. Sicul., IV, 5.

(6) *Cat. Durand*, n° 114; *Cat. Magnoncour*, n° 21; Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. LVI, 2; Athen., II, p. 40, A et B. Ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς Κωμῳδίας καὶ ἡ τῆς Τραγῳδίας εὕρησις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη, καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τῆς τρύγης καιρόν· ἀφ' οὗ δὲ καὶ

rées comme des ménades, et par là diffèrent des muses Thalie et Melpomène.

Dionysus est barbu et revêtu d'une tunique courte, circonstance extrêmement rare dans la série des représentations de cette divinité. Sa tête est entourée du crédemnon; à ses pieds on voit des *cothurnes* formés de peau de faon (1). Dans sa main droite est le canthare duquel il répand à terre des flots de vin; dans sa main gauche est une ferula. Héphestus coiffé du piléus, et revêtu d'une tunique courte faite de cuir, lève la main gauche comme un homme qui est ivre, et porte sur son épaule la hache simple. Le dieu est barbu et suit à pas chancelants la pompe bachique.

On a vu, dans l'explication de la planche XXXVI, que quand Vulcain eut été précipité sur la terre, ce fut Bacchus qui le ramena au séjour des dieux après l'avoir enivré (2). La tradition qui disait que Vulcain rentra au ciel conduit par Bacchus renferme une énigme, d'après le rhéteur Aristide (3). Il est donc bien difficile d'expliquer une fable que les anciens eux-mêmes ont considérée comme énigmatique : tout ce qu'il est possible de dire à cet égard ne peut résulter que d'un examen attentif des faits mythologiques, et des circonstances dans lesquelles on a placé ce retour de Vulcain au ciel. M. Creuzer (4), avant nous, a cherché à pénétrer le sens de cette fable, sans avoir réussi à l'expliquer d'une manière qui nous paraisse satisfaisante. Il nous sera permis, à notre tour, d'émettre quelques conjectures à ce sujet.

La distinction à établir entre les différentes fêtes de Bacchus chez les Athéniens et l'époque à laquelle on célébrait ces fêtes, ont été l'objet de longues discussions entre les savants, jusqu'à ce que M. Boeckh eût éclairci presque complétement cette matière dans un très-beau mémoire qui fait partie de ceux de l'Académie de Berlin

Τρυγῳδία τὸ πρῶτον ἐκλήθη ἡ Κωμῳδία. Cf. sur l'origine de la Tragédie, Panofka, *Mus. Blacas*, p. 42.

(1) Paus., VIII, 31, 2.

(2) *Supra*, p. 94.

(3) *Orat. in Bacchum*, p. 49, ed. Dindorf. Καὶ ὡς μὲν αἰνίγμά ἐστιν ἐν τῷ λόγῳ δῆλον.

(4) *Symbolique*, t. III, p. 286 et suiv., tr. fr. de M. Guigniaut. Cf. aussi Émeric David, *Vulcain*, p. 36 et suiv.

(1816-17) (1). Si l'on s'en rapporte aux inductions de ce savant, lesquelles nous semblent désormais pour la plupart au-dessus de toute contestation, les fêtes annuelles de Bacchus à Athènes se succédaient de mois en mois, depuis la fin de l'automne jusqu'au commencement du printemps. Les *Dionysies rustiques* (Διονύσια ἐν ἀγροῖς) tombaient dans le mois *Posidéon*, de novembre à décembre : les *Lénées* avaient lieu pendant le mois *Gamélion*, de décembre à janvier, immédiatement après le solstice d'hiver : le mois *Anthestérion*, de janvier à février, voyait se célébrer les *Anthestéries*. La première de ces fêtes répondait à l'époque de la vendange, la troisième à l'ouverture des tonneaux, après que la fermentation du vin était accomplie. M. Boeckh conjecture que les Lénées devaient leur origine à la fabrication d'un vin plus précieux, produit des grappes qu'on avait laissées se cuire aux ceps après la première vendange : le vin doux qui provenait de cette récolte tardive était offert aux poëtes vainqueurs dans les concours, comme une boisson digne des dieux, et c'est pourquoi les *Lénées* portaient aussi le nom d'*Ambroisies* (Ἀμβροσία) (2).

On avait coutume de célébrer les Lénées dans le *Lenæum*, enceinte située au sud du théâtre de Bacchus, et qui portait aussi le nom de Λίμναι, *les Marais* (3). Cette enceinte renfermait deux temples, l'un dédié à *Dionysus Eleuthereus*, l'autre à *Dionysus Lenæus*, ou ἐν Λίμναις : on voyait dans ce dernier temple la statue du dieu, en or et en ivoire, ouvrage d'Alcamène, et de plus, une peinture qui représentait *Bacchus ramenant Vulcain dans le ciel* (4). Le rapprochement de ces circonstances diverses indique le moment de l'année solaire auquel le sujet retracé dans le temple de *Dionysus Lenæus*, répété tant de fois sur les vases, faisait allusion : c'est le solstice d'hiver, célébré chez tous les peuples de l'antiquité comme le point intermédiaire entre la mort et la renaissance de la nature.

Les fêtes de Mithra (5) continuèrent d'avoir lieu à la même époque de l'année, jusqu'à la victoire définitive remportée par le christianisme

(1) S. 47 folg.
(2) Boeckh., *l. c.*, S. 111.
(3) *Ibid.*, S. 69, 70.
(4) Pausan., I, 20, 2. Cf. *supra*, p. 94.
(5) Philipp. a Turre, *Mon. veteris Antii*, p. 228.

sur les religions païennes. Nous croyons pouvoir affirmer que la scène du retour de Vulcain dans l'Olympe était un emblème de cette coïncidence d'épuisement et de rénovation dans la nature qui caractérise le solstice d'hiver.

Étudions les détails de ces peintures, et voyons ce que, dans notre hypothèse, peut signifier l'ivresse de Vulcain. Au solstice d'hiver, le soleil a perdu sa force : le point initial de son lever, mobile pendant toute l'année, semble, pendant quelques jours, ne pas subir une modification appréciable. La faiblesse de l'astre et son immobilité sont indiquées, tant par l'ivresse que par la claudication du dieu de Lemnos. C'est là aussi le sens des pieds malades de Saturne, et des liens qui attachaient cette divinité dans son temple à Rome (1). Le dieu boiteux emmaillotté, ou bien dont les jambes, comprimées par le maillot, ont subi une distorsion difforme, est souvent représenté comme un enfant (2) : c'est l'image du soleil qui renaît après le solstice. On peut voir ce que nous avons dit à ce sujet dans la *Nouvelle Galerie mythologique*, à l'article de Jupiter enfant (3). Harpocrate, chez les Égyptiens, se présente avec ce caractère de faiblesse ; enfant sortant d'un calice de lotus, il figure le renouvellement du soleil au solstice d'hiver (4). Nous voyons Vulcain sous la forme d'un enfant, dans la peinture gravée sur notre planche XLVII, A, et sur la grande coupe du Musée Britannique que nous avons précédemment décrite (5).

Dans Homère, Vulcain est précipité du ciel aussitôt après sa naissance (6), ou bien ce malheur lui arrive quand il est déjà dans la maturité de l'âge, au moment où il veut secourir sa mère suspendue par Jupiter au sein des nuages (7). Dans les peintures qui retracent

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 8.

(2) Champollion, *Panthéon Égyptien*, pl. 8; *Cat. Beugnot*, n° 196. Cf. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in conv. indux.*, p. 17 et 39.

(3) P. 22 et 23.

(4) Plutarch., *de Isid. et Osirid.*, t. VII, p. 400 et 484, ed. Reiske. Cf. Macrob., *Saturn.*, I, 18; Jablonski, *Panthéon Égypt.*, II, 6.

(5) *Cat. Durand*, n° 122; *supra*, p. 114 sous le n° 10.

(6) *Iliad.*, Σ, 395 sqq.; *Hymn. in Apoll.*, 316; Virg., *Eclog.*, IV, 62 et *ibi* Serv.

(7) *Iliad.*, A, 590, et Schol. *Vid. supra*, p. 99.

le retour du dieu à l'Olympe, nous le voyons sous trois formes diverses. Faible enfant sur notre planche XLVII, A, il est éphèbe dans les scènes des planches XLVI, XLVI, A, et XLVII; dans les autres sujets que représentent nos planches, il est barbu et dans la vigueur de l'âge, mais il ne marche qu'avec peine, plongé qu'il est dans l'ivresse; ou bien il a besoin de la monture du mulet pour se diriger vers le séjour céleste.

Dans toutes les peintures du retour de Vulcain, reproduites dans notre recueil, quand Bacchus porte le canthare, nous voyons le dieu répandre le vin sur la terre. Il n'y a d'exception à cet égard que dans les peintures des planches XLIX et XLIX, A : là, Bacchus paraît debout ou assis, dans une pose immobile. Le canthare renversé indique ou les pluies de l'hiver, ou, mieux encore, l'écoulement de l'année. Les pluvieuses Hyades, qui portaient aussi le nom de nymphes Dodonides ou de Naïades, sont les nourrices du dieu naissant (1), qui apparaît sous l'influence du principe humide. On peut comparer avec les scènes du retour de Vulcain le célèbre cratère Borghèse, au Musée du Louvre (2). Là, on voit le jeune Bacchus triomphant, accompagné de deux Muses, probablement Thalie et Melpomène, suivant l'ingénieuse explication de M. Panofka (3). Le vieux Silène, qui succombe sous l'ivresse, remplace le Bacchus des peintures que nous examinons; le carchésion renversé à terre exprime la même idée que le vin répandu par le dieu. Mais à côté de l'ivresse, et des flots de vin qui coulent à terre, symboles de faiblesse et d'épuisement, nous voyons toujours d'autres symboles qui tendent à exprimer des idées de reproduction, de tenue, de réserve. C'est à ces idées que font allusion le cratère ou l'amphore remplie de vin (pl. XLIV, et pl. XLV, A), le canthare plein (pl. XLI, et pl. XLIX), l'œnochoé (pl. XLVII, et pl. XLIX), les outres portées par les satyres (pl. XLIX), le phallus du mulet ou du satyre qui devance le cortége

(1) Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, Σ, 486; Hygin., *Fab.* 182; *Astron.*, II, 21; Etym. M. *v.* Ὑη. Cf. de Witte, *Nouvelles Ann.* I, p. 361.

(2) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 131.

(3) *Musée Blacas*, p. 15 et 16.

bachique (pl. XLIII, XLVI, XLVI, A, XLVII, A, XLVIII, XLIX et XLIX, A). Les cordes tendues de la lyre et les flûtes font sans doute allusion à l'harmonie qui résulte du mouvement des astres dans le ciel (1). Les doubles flûtes ont peut-être encore un autre sens symbolique. La flûte, en grec, se lit αὐλός, et le mot δίαυλος désigne le double stade, l'*allée et le retour*. Ne se pourrait-il pas que les doubles flûtes fissent allusion au retour périodique des saisons? Le soleil, arrivé au tropique, semble tourner sur lui-même, et, après avoir atteint une certaine limite, reprendre la route qu'il a déjà parcourue.

Le feu contenu dans la ferula, νάρθηξ (2), est encore un emblème de conservation et de reproduction. Héphestus, précipité du ciel, comme il a été dit dans l'article explicatif de la planche XXXVI, est le feu de la foudre qui s'échappe des nuages, et tombe sur la terre (3). Il est aussi l'étincelle cachée dans la pierre, et que le choc en fait jaillir. Dans les fêtes de Mithra, on célébrait le renouvellement de la nature, en tirant, sous la forme de l'étincelle, Mithra lui-même des entrailles de la pierre : c'est ce qu'on appelait *deus ex petra* (4). Un curieux bas-relief de la galerie Giustiniani (5) montre Mithra sortant à mi-corps d'un rocher, sous la forme d'un enfant.

Le dieu, reçu par Thétis et par Eurynome, reste neuf ans dans les grottes de l'Océan (6). Le nombre neuf ἐννέα ne répond à aucun cycle astronomique, et peut-être ne doit-on y voir qu'une allusion à la réclusion de Vulcain (ἐνί, *intus*). Ce serait alors le feu contenu dans l'intérieur de la terre ou renfermé dans la pierre et caché aux regards des hommes. Vulcain, qui est la personnification du feu central, est

(1) Plutarch., *de Animæ Procreat. e Timæo*, tom. X, p. 265 et 266, ed. Reiske; Orph., *Hymn.* XXXIV, ed. Hermann; Aristot. *ap.*, Schol. *ad* Hesiod., *Theogon.*, 275.

(2) Hesiod., *Theogon.*, 567.

(3) *Supra*, p. 99. Cf. la naissance de Vénus, née d'une semence ignée tombée dans la mer. Varr., *L. L.*, V, 63, ed. Müller. Cf. aussi l'astre tombé du ciel et consacré par Astarté dans l'île de Tyr. Sanchoniath. *ap.* Euseb., *Præp. evang.*, I, 10, et *Fragm.*, p. 36, ed. Orell.

(4) J. Firm. Maternus, *de Errore profanæ relig.*, p. 446, ed. Gronov. Cf. Philipp. a Turre, *Mon. veteris Antii*, p. 163.

(5) Tom. II, tav. 81.

(6) Homer., *Iliad.*, Σ, 398 sqq.

le dieu qui chaque jour absorbe la lumière du soleil, et chaque matin lui rend son éclat et sa force ; il y a plus, Vulcain est le feu lui-même (1). Remarquons que, dans Homère (2), c'est vers le soir, lorsque le soleil dérobe sa lumière aux mortels, que Vulcain tombe dans l'île de Lemnos. La nuit arrive, et le dieu reste enfermé dans les entrailles de la terre ; les éruptions volcaniques manifestent sa présence. Au printemps, à la renaissance de la nature, Vulcain est encore la source ignée à laquelle se renouvelle le soleil. De là, l'assimilation du feu intérieur avec le soleil lui-même ; ce feu marche avec lui, et l'accompagne dans sa course (3). Aussi Euripide (4) appelle-t-il Héphestus le daduque qui apporte le feu aux noces des mortels, et Platon (5) fait-il dériver son nom de φῶς ou φᾶος, comme qui dirait le *dispensateur de la lumière*, φάεος ἵστορα.

Le surnom de Καταιβάτης était donné par les Grecs au Jupiter qui descend sur la terre, sous la forme d'un météore igné ou celle de la pluie (6). Le feu et l'eau, le sec et l'humide, contribuent d'une manière égale à la reproduction des êtres et aussi à leur destruction (7). C'est pourquoi, à l'occasion du retour de Vulcain, on peut rappeler le Jupiter Hyétius qui verse des pluies sur la terre au moment même du

(1) Homer., *Iliad.* B. 426 et Schol. ; Archiloch., *ap.* Plutarch., *de Aud. Poetis*, tom. VI, p. 81, ed. Reiske.

(2) *Iliad.*, A, 592. Cf. Virg., *Æn.*, VIII, 423 sqq.

(3) Hélius reçoit Vulcain sur son char, pendant les gigantomachies. Apoll. Rhod., *Argon.*, III, 233 et Schol. C'est Vulcain qui fait le char ou la coupe du Soleil (Athen., XI, p. 470 ; Ovid., *Metam.*, II, 106) et aussi son palais. Ovid., *Metam.*, II, 5. Cf. sur l'assimilation du feu intérieur avec le Soleil, Euseb., *Præp. Evang.*, XV, 23.

(4) *Troad.*, 343 :

Ἥφαιστε, δαδουχεῖς μεν ἐν γάμοις βροτῶν.

Cf. le titan Πυροφόρος, Prométhée, et la manière dont un bas-relief de l'Académie montrait réunis Prométhée vieux et Vulcain jeune. Sophocl., *OEdip. Colon.*, 55 et Schol. Le mot πυροφόρος signifie également celui qui porte le feu (πῦρ) et celui qui produit le blé (πυρός).

(5) *Cratyl.*, p. 53, ed. Bekker.

(6) Paus., V, 14, 8 ; Lycophr., *Cassandr.*, 1370 ; Pollux, *Onomast.*, IX, 5, 41 ; Hesych. et Suid., *sub verbo*. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 56 et suiv.

(7) Cf. Lenormant, *Nouvelles Ann.*, I, p. 255 ; de Witte, *ibid.*, p. 364 ; la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 58. Varr., *de L. L.*,

renouvellement de l'année, quand renaît le soleil qui a puisé des forces nouvelles au foyer du feu central.

D'après les considérations précédentes, on comprend que le retour de Vulcain au ciel a pour objet de représenter une scène cosmique, le renouvellement de l'année, la renaissance de la nature. C'est une de ces scènes où le sens funèbre est voilé et apparaît sous une forme consolante. Plus souvent, comme il a été remarqué précédemment (1), les sujets peints sur les vases offrent des scènes de combats et d'enlèvements où le sens funèbre est plus facile à saisir.

Le revers de l'*oxybaphon* reproduit sur notre planche XLI représente trois éphèbes drapés (2). Ce magnifique vase est de la plus belle époque de l'art chez les Grecs. Il a été trouvé aux environs de Nola, où l'on a découvert tant de beaux vases.

PLANCHE XLII.

La superbe peinture gravée sur notre planche XLII, et tirée de l'ouvrage du baron de Stackelberg (3), fait l'ornement d'un *stamnus* (f. 75) à figures rouges, découvert à Terra-Nuova, l'ancienne Géla, en Sicile. Nous voyons ici une procession de cinq personnages. D'abord, paraît un groupe composé de deux figures : une bacchante qui frappe sur le tympanum et se détourne à gauche, et un satyre qui semble chanter. Celui-ci est vêtu d'une nébride, et porte un flambeau. Au centre, est représenté *Dionysus* revêtu d'une tunique talaire que recouvre une seconde tunique plus courte et richement brodée, sans doute le *Crocoton* ou *Crocotidion* (4), ainsi nommé à cause de

V, 61, ed. Müller. *Duplex causa nascendi*, IGNIS *et* AQUA.

(1) *Supra*, p. 22 et 23.

(2) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. VII.

(3) *Die Gräber der Hellenen*, Taf. XL; K. O. Müller, *Denkmäler der alte Kunst*, II, 196.

(4) Aristoph., *Ecclesiaz.*, 332 et Schol.; Athen., V, p. 198, D.

sa couleur de safran. Une nébride serrée par une ceinture est rattachée sur l'épaule gauche, et laisse retomber la tête de la biche par devant.

Le dieu est barbu, couronné de lierre; le crédemnon entoure ses cheveux; il retourne la tête en arrière, et porte le canthare renversé avec la ferula. *Héphestus*, qui peut à peine se soutenir sur ses jambes, à cause de l'ivresse dans laquelle le dieu des Lénées vient de le plonger, termine la marche, appuyé sur un satyre. Le dieu est couronné de lierre; sa figure est barbue. Une tunique courte et la chlæna couvrent son corps. Ses attributs sont la hache et les tenailles.

Dans le premier groupe, il est facile de reconnaître *Marsyas* et la *Comédie* (1), ou *Comus* et *Thalie* (2). Nous retrouvons donc ici les personnages déjà représentés sur la planche précédente. *Echo* et *Pan* seraient des noms encore plus convenables pour la ménade accompagnée du satyre. Comme il s'agit ici d'une scène cosmique, Pan peut faire allusion au κόσμος, en sa qualité de dieu monde. Pindare (3) avait dédié un temple à Pan et à la Mère des dieux, et dans le cortége de Cybèle nous retrouvons Marsyas (4). Déméter, surnommée Achæa (5), se rapproche de la nymphe Écho. En effet, les cheveux retombant sur les épaules de notre ménade sont tout à fait semblables aux longs cheveux de Gæa, planche LXXXIV (6). Le tympanum,

(1) *Supra*, p. 115.

(2) *Thalie*, comme bacchante, est représentée sur plusieurs vases. 1° Θαλια, Οινος, Ευοια ou Ευδια, Καμος, Ποθος, Tischbein, II, pl. XLIV, éd. de Florence, et pl. L, éd. de Paris; Inghirami, *Mon. etr.*, ser. V, tav. XXVI; 2° Θαλεια, Διωνη, Μαινας, Χορεια, sur le célèbre vase des bacchantes du Musée de Naples, *Mus. Borbon.*, XII, tav. XXI, XXII e XXIII; Gerhard und Panofka, *Neapels ant Bildw.*, S. 363, n° 1848; 3° sur un charmant petit vase qui appartient à M. Jules Dert, Θαλια et une autre ménade, au milieu l'Amour hermaphrodite, qui met en fuite les deux ménades; 4° Θαλεα sur le vase de la dispute d'Olympus et de Marsyas. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, II, pl. XXXVII, et Em. Braun, *Ann.*, VIII, p. 298 et suiv.

(3) Schol. *ad* Pindar., *Pyth.*, III, 137.

(4) Diodor. Sicul., III, 58. Cf. Paus., X. 30, 5.

(5) Herodot., V, 61; Aristophan., *Acharn.* 709 et Schol.; Etym. M. et Hesych. *v.* Ἀχαιά; Nicand., *Theriac.* 484. Cf. Panofka, *Mus. Blacas*, p. 70. Minerve, surnommée *Achæa*, était honorée à Luceria dans l'Apulie. Pseud. Aristot., *de Mirab.*, 117.

(6) Cf. la statue de Gæa ἐν γόνασιν, publiée

rapproché du πόλος que les divinités telluriques portent sur la tête, vient justifier le rapprochement que nous établissons ici entre Gæa et la ménade de notre peinture

Maintenant, si nous réfléchissons que les satyres participent de la nature du cheval (1), que le nom de Marsyas fait allusion au cheval (2), et qu'enfin nous trouvons sur un vase peint un satyre nommé ΗΙΠΟΣ (*sic, rétrograde*) (3), nous pourrons comparer notre groupe à Saturne métamorphosé en cheval et amoureux de Philyra (4), ou bien à Posidon Hippius poursuivant Déméter Érinnys, changée en cavale (5). Cérès la noire, la mère du cheval Arion (6), était représentée en Arcadie par un *xoanon* à tête de cheval, et ce *xoanon* était placé dans une grotte (7). L'attitude du satyre, qui a le bras levé au-dessus de la tête, comme l'Apollon Lycien (8), peut être aussi considérée comme une allusion à ce qui se passe dans l'intérieur de la terre. La nébride fait souvenir des lanières de cuir avec lesquelles ceux qui célébraient les Lupercales, à Rome, frappaient les femmes pour les rendre fécondes (9). Sur une cylix, qui appartient aujourd'hui à M. Raoul-Rochette, on voit une lutte entre des satyres et des ménades : celles-ci repoussent les attaques des satyres avec les thyrses dont elles sont armées, et les satyres les frappent avec des outres vides (10).

Dans le dernier groupe, il faut remarquer le satyre qui sert de

dans les *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XLIV, A. et B.

(1) Nonn., *Dionys.*, XIV, 141, 267; *Anecdot. græca*, ed. Bekker, p. 44; Diodor. Sicul., III, 72. Cf. Creuzer, *zur Gallerie der alten Dramatiker*, S. 106; Moser. *ad* Nonn., *Dionys.*, p. 238 et 239.

(2) *Supra*, p. 116, note 1.

(3) *Cat. Durand*, n° 145. Cf. le satyre Ηιππαιος, à pieds et queue de cheval, sur une amphore à fig. noires du Musée de Leyde. *Musée étrusque du prince de Canino*, n° 802.

(4) Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1231 sqq.; Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 554 et *ad* II, 1231; Ovid., *Metam.*, VI, 126.

(5) Paus. VIII, 25, 4.

(6) Idem, *ibid.*, 25, 5.

(7) Idem, *ibid.*, 42, 3.

(8) Lucian., *de Gymnas.*, 7. Cf. Visconti, *Opere varie*, t. IV, p. 33, e tav. VII.

(9) Serv., *ad* Virg., *Æn.*, VIII, 343.

(10) *Cat. Magnoncour*, n° 19.

soutien à Vulcain enivré. Il fait l'office d'Atlas ou de Télamon, comme le satyre qui soutient Silène chancelant, dans le groupe du cratère Borghèse (1). *Talos*, dans un récit qui nous a été conservé par Pausanias (2), passait pour le père d'Héphestus : *Talos* est fils d'*Œnopion* (3). Ainsi, nous avons l'avantage de trouver dans ce nom l'idée de support, de soutien, τλάω, *supporter,* tandis que le nom d'Œnopion fait allusion à la passion du vin.

PLANCHE XLIII.

La peinture qu'offre notre planche XLIII est tirée du recueil de la seconde collection d'Hamilton publiée par Tischbein (4). On y voit *Vulcain* monté sur un mulet. Le dieu est barbu, couronné de lierre et revêtu d'une tunique courte qui rappelle le costume des Thraces (5). Par-dessus cette tunique, sans doute faite de cuir, comme nous l'avons fait remarquer dans l'explication de la planche XLI, est jetée la chlæna. La hache caractérise le dieu de Lemnos, qui paraît ici comme souverain, ἄναξ. Devant le mulet marche *Bacchus,* qui porte un cep de vigne, une ferula et le canthare renversé; le dieu des Lénées se retourne vers Vulcain. Enfin, un satyre lyricine, que nous nommerons *Thriambus* ou *Dithyrambus* (6), complète la pompe bachique.

(1) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 131.

(2) VIII, 53, 2.

(3) Paus., VII, 4, 6.

(4) IV, pl. XXXVIII, éd. de Florence, pl. XXVIII, éd. de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLXV.

(5) Sur plusieurs vases encore inédits, dont les dessins nous ont été communiqués par M. Roulez, ce costume est donné à Borée.

(6) Ces deux noms sont des épithètes de Bacchus. Etym. M. *v.* Θρίαμβος; Diodor. Sicul., IV, 5; Schol. *ad* Pindar., *Olymp.*,

Le costume thrace que porte le Vulcain de notre planche XLIII fait souvenir des mystères obscènes de la déesse *Cotys* ou *Cotytto*, originaires de la Thrace (1). Ce culte s'était établi à Athènes (2) et à Corinthe (3), et avait pénétré jusqu'en Sicile (4); de là il s'était introduit en Italie et à Rome (5). Le mot *cos*, en latin, désigne une pierre, et spécialement la pierre à aiguiser. La pierre à aiguiser est une pierre brûlante, si l'on fait attention à la propriété qu'elle possède de faire jaillir des étincelles, quand on approche un instrument de fer de sa surface. Et comme Cotys était une déesse analogue à Cybèle, une pierre brûlante devenait naturellement son symbole. Si, en Thrace, Cotys se présente comme une divinité féminine, on pourrait trouver étrange le rapprochement que nous établissons ici entre cette déesse et Vulcain. Mais, d'une part, Cybèle Agdestis est une divinité androgyne (6), et, de l'autre, *Cotys*, comme nom d'homme, est celui de plusieurs rois de Thrace et du Bospore.

Certaines peintures de vases montrent une jeune fille dans le costume d'une ménade, placée sur un mulet ithyphallique, et entourée de satyres, comme sur une amphore inédite, à figures noires, de la collection de M. Panckoucke (7). Or, Pausanias (8) indique pour monture de la Lune un mulet, et dans les religions anciennes, c'est précisément la Lune qui se présente d'une manière spéciale avec le caractère androgyne. Les dieux *Conisales* accompagnaient la déesse Cotytto,

XIII, 25, 26. *Dithyrambus* (Διθυραμφος, *sic*) est le nom d'un silène lyricine peint sur un fragment de vase. *Ann. de l'Inst. arch.*, I, pl. E, 2. Cf. Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 401. Ce fragment faisait probablement partie d'un cratère qui offrait un Κῶμος ou pompe bachique. Plin., *H. N.*, VII, 56, 57. *Liber pater... et* triumphum *invenit.*

(1) Strab., X, p. 470; Hesych. *v.* Κοτυττώ; Suid. *v.* Κότυς, et *v.* Θιασώτης; Horat., *Epod.*, XVII, 56; *Anedoct. græca*, ed Bekker, p. 246. Cf. Lobeck, *Aglaopham.*, p. 1014.

(2) Strab., X, p. 471; Schol. *ad* Juvenal. *Sat.*, II, 92.

(3) Hesych. *v.* Κοτυττώ; Suid. *v.* Κότυς et *v.* Θιασώτης.

(4) Plutarch., *Prov.*, I, 78, ed. Wyttenb.

(5) Juv., *Sat.*, II, 92 et Schol; Horat., *l. c.*

(6) Hesych. *v.* Ἄγδιστις; Strab., X, p. 469; Paus., I, 4, 5, et VII, 17, 5.

(7) Cf. la fille d'Aristonyme d'Éphèse nommée *Onoscelis*, qui eut pour mère une ânesse. Plutarch., *Parall.*, t. VII, p. 241, ed. Reiske.

(8) V, 11, 3.

et présidaient aux plus honteux désordres (1). Ces acolytes étaient sans doute primitivement au nombre de deux, comme les Cabires ou les Dioscures, dont on remarque les bonnets coniques au revers de la tête de Vulcain sur les médailles de Lemnos.

Le Bacchus qui accompagne le Vulcain revêtu du costume thrace peut recevoir le surnom de *Maron*, qui est tantôt le petit-fils de Bacchus (2), et tantôt le fils de Silène (3). Dans l'explication de la planche XXXVI, nous avons vu que Mars et Vulcain sont désignés tous deux par les épithètes *Enyalius* et *Dædalus* (4).

Le rhéteur Aristide (5) raconte que quand Bacchus ramena malgré lui Vulcain dans l'Olympe, il l'avait fait placer sur un âne. Dans les représentations de l'art, on confond facilement l'âne et le mulet. L'âne joue un rôle important dans le mythe d'Héphestus. Lors de la guerre des dieux contre les géants, les satyres, les silènes, Bacchus et Vulcain, étaient montés sur des ânes (6). Ces animaux, s'étant mis à braire, jetèrent l'épouvante parmi les géants qui voulaient chasser les dieux de l'Olympe. L'âne encore avait eu une dispute de vanité personnelle avec Priape (7), et, en effet, sur un grand nombre de vases le mulet qui sert de monture à Vulcain est ithyphallique. L'âne se trouve encore en opposition avec Priape dans une autre fable. Quand ce dernier veut faire violence à Hestia, c'est grâce

(1) Aristophan., *Lysistrat.*, 982; Strab., XIII, p. 588; Athen. X, p. 441, F; Hesych., *v.* Κονίσαλος et *v.* Κονίσαλοι.

(2) Homer., *Odyss.*, I, 197 sqq.; Eustath. *ad Odyss.*, *l. cit.*, p. 1623.

(3) Nonn., *Dionys.* XIV, 99. Il est encore le petit-fils d'OEnopion. Eustath. *ad* Homer. *Odyss.*, I, p. 1623.

(4) *Supra*, p. 94.

(5) *Orat. in Bacchum*, p. 49, ed. Dindorf. Καὶ μὴν καὶ τὴν Ἥραν λέγουσιν ὡς μόνος θεῶν τῷ υἱεῖ διήλλαξε κομίσας τὸν Ἥφαιστον ἄκοντα εἰς οὐρανόν, καὶ ταῦτά γε ἀναθεὶς ὄνῳ.

(6) Hygin., *Astron.*, II, 23; Eratosthen., *Catast.* 11; Schol. *ad* Arat., *Phænom.*, 147; Schol. *ad* German., *Aratea*, p. 51, ed. Bühle.

(7) Hygin, *Astron.*, II, 23. *Itaque postea eum cum Priapo de natura contendisse, et victum ab eo interfectum.* Lactant., *Div. Instit.*, I, 21. *Itaque inter eum* (sc. asellum), *Priapumque ortum esse certamen de obscœni magnitudine; Priapum victum et iratum, interemisse victorem.* Schol. *ad* German. *Aratea*, p. 51, ed. Bühle. *Cum Priapo contendere cœpit de membro naturali. Priapus compressum asinum occidit.*

aux cris de l'âne que la déesse échappe aux poursuites de Priape (1). Souvent les lampes ont pour ornement des têtes d'âne, parce que, disent les interprètes modernes, cet animal avait sauvé Hestia (2). M. Creuzer (3) regarde l'âne comme tellement identifié avec Silène, qu'il n'hésite point à reconnaître dans cet animal Silène lui-même. Nous savons les rapports qui existent entre Silène et Midas; le roi phrygien devient lui-même un satyre (4), ou est changé en âne (5). On sacrifiait des ânes à l'Apollon hyperboréen (6), et Apollon passait pour être le fils de Silène (7). Enfin, l'âne était consacré à Cybèle; les prêtres de cette déesse plaçaient sa statue sur un âne, et allaient ainsi de ville en ville recueillir les offrandes des dévots (8).

Dans la numismatique, nous trouvons le mulet sur les médailles de Mendé de Macédoine (9). Là, on voit Silène placé sur un mulet ithyphallique (10), ou bien un corbeau posé sur la croupe de l'animal. Sur une pièce attribuée à Cassandrea, autre ville de la même province, on trouve encore l'âne ou le mulet; au-dessus est représenté un vase (11). Sur les monnaies de la ville de Nacona en

(1) Ovid., *Fast.*, VI, 331-48; Lactant., *Div. Instit.*, I, 21. Cf. J. Lyd., *de Mensibus*, p. 107, ed. Schow. Les habitants de Lampsaque sacrifiaient des ânes à Priape. Ovid., *Fast.*, VI, 345; Lactant., *l. cit.*

(2) Millin, *Galerie myth.*, LXXIX, 331*; Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 171.

(3) *Symbol.*, t. III, p. 152, tr. fr.

(4) Philostrat., *Vit. Apoll. Tyan.*, VI, 27; Serv. *ad* Virg. *Æn.*, III, 359. Cf. duc de Luynes, *Nouv. Ann.*, II, p. 240, note 3.

(5) Eudoc., *Violarium*, ed. Villoison, p. 290; Suid. *v.* Μίδας; Schol. *ad* Aristoph. *Plut.*, 287.

(6) Pindar., *Pyth.* X, 49 et Schol.; Callimach., *Fragm.*, 188; Clem. Alex., *Protrept.*, p. 25, ed. Potter.

(7) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 24, ed. Potter; Porphyr., *Vit. Pythagor.*, 16.

(8) Lucian., *Asin.*, 35; Phædr., III, *Fab.* 20.

(9) Eckhel, *D. N.*, I, p. 72; Mionnet, I, p. 477; III, Suppl., p. 82.

(10) Quelquefois Silène marche à côté du mulet.

(11) L'attribution de cette médaille d'argent (de fabrique ancienne, portant au revers le carré creux divisé en *quatre ailes de moulin*, avec les lettres KA) à *Cassandrea* est impossible, cette ville, bâtie sur les ruines de Potidée, ayant dû son nom à Cassandre, roi de Macédoine, dont l'époque est évidemment postérieure à celle de la fabrication de la médaille. On a proposé, mais sans aucune autorité, *Cassera*, ville

Sicile (1), Bacchus paraît tenant le thyrse et le canthare, monté sur un âne. Les peintures des vases offrent, d'un autre côté, l'âne ou le mulet dans le cortége de Bacchus (2); Silène, monté sur l'âne (3), paraît dans une foule de bas-reliefs de l'époque romaine.

Sur les médailles de Thyatira de Lydie (4), nous voyons Apollon-Hélius, la tête radiée et tenant la bipenne, monté à cheval, absolument comme Vulcain sur le mulet, tel que nous l'offrent les planches XLIII et XLIX.

Il y a sans doute un rapprochement à établir entre l'âne, ὄνος, et le vin, οἶνος. Κώθων est le nom d'un vase à boire chez les Lacédémoniens (5); le verbe κωθωνίζω signifie *boire, s'enivrer*. Suivant Hésychius (6), κώθυλος est le nom de l'âne. Ἴννος ou γίννος est un poulain (7), le produit du cheval et de l'ânesse, en latin *hinnus, hinnulus*. Ἶς, ἶνος, en grec, signifie la *force*. Mais le mulet, qui, à cause de sa nature lascive, a toute l'apparence de la fécondité, n'a pas la faculté de se reproduire. Ainsi le mulet ithyphallique est un emblème de stérilité (8). D'un autre côté, le satyre de notre peinture offre dans sa conformation sexuelle une particularité qui doit rendre l'homme ainsi constitué absolument impropre à la génération (9).

d'ailleurs inconnue de la Macédoine. Voyez Mionnet, III Suppl., p. 59, n° 383.

(1) Mionnet, I, p. 261, n° 437.

(2) Millingen, *Vases de Coghill*, pl. XLI; Tischbein, II, pl. XLII, éd. de Florence, I, pl. LIV, éd. de Paris. Cf. sur les ânes consacrés à Bacchus, Phurnut., *de Nat. Deorum*, 30. A Nauplie, un âne qui rongeait une vigne apprit à la tailler. Paus., II, 38, 3.

(3) Cf. Lucian., *Bacch.*, 2 et 4.

(4) Mionnet, IV, p. 160, n° 916. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 54. Cf. les méd. d'Aballo en Gaule, qui offrent le mulet. Le nom de la ville rappelle celui d'Abellio, Hélius. Mionnet, I, p. 79, n° 203.

(5) Athen., XI, p. 483, B et C. Cf. Panofka, *Recherches sur les noms des vases grecs*, p. 29.

(6) *Sub verbo.*

(7) Hesych., *sub verbis.*

(8) Plutarch., *de Solertia animal.*, t. X, p. 12, ed. Reiske. Ἡμιόνοις δὲ τῶν γεννητικῶν μορίων οὐδὲν ἐνδεῖ. Καὶ γὰρ αἰδοῖα καὶ μήτρας, καὶ τὸ χρῆσθαι μεθ' ἡδονῆς τούτοις ἔχουσαι, πρὸς τὸ τέλος οὐκ ἐξικνοῦνται τῆς γενέσεως. Sur les causes de la stérilité des mules, voyez Plutarch., *de Placit. philos.*, V, 14, tom. IX, p. 592, ed. Reiske.

(9) Sur ce vice de conformation, voyez l'extrait d'Antyllus, περὶ φιμώσεως, *ap.* Oribas., *Collect. med.* L, 4, ed. A. Maio, *Class. Auct. vat.*, tom. IV, p. 184.

Ainsi, au moment où le soleil se renouvelle, où la nature renaît, nous trouvons, comme il a été déjà remarqué, d'un côté des signes d'épuisement, de faiblesse; de l'autre, des emblèmes de reproduction. Mais ces emblèmes présentent eux-mêmes une apparence qui ne conduit pas à une reproduction directe. C'est ainsi qu'Uranus, mutilé par son fils, donne naissance d'une manière purement médiate à Vénus et aux Furies (1). C'est médiatement aussi que Jupiter produit l'androgyne Agdestis (2), que Neptune fait naître le premier cheval (3), qu'Héphestus met au monde Érichthonius (4). L'ardeur d'Héphestus qui poursuit Athéné peut être comparée à celle du mulet ithyphallique. La stérilité rappelée dans le retour de Vulcain, soit par le mulet ithyphallique, soit par les satyres impropres à la génération, et placée dans un sujet de renaissance, paraît destinée à maintenir le double aspect sous lequel les anciens envisageaient les dieux, comme auteurs et, en même temps, comme ennemis de la génération. D'ailleurs, l'allusion funèbre se reproduit dans ces scènes, comme dans la plupart des sujets peints sur les vases.

La couleur rousse ou blanche de l'âne a aussi pu engager les anciens à le donner pour monture au dieu du feu. En hébreu, le nom de l'âne est חמור, *chamor*, qui indique la couleur rousse (5). On sacrifiait, chez les Égyptiens, des ânes à Typhon, à cause de leur couleur rousse (6). Κιλλίβας est le nom que les lexicographes (7)

(1) Hesiod., *Theogon.*, 188 sqq.; Apollod., I, 1, 4.

(2) Paus. VII, 17, 5.

(3) Schol. *ad* Pindar., *Pyth.* IV, 246.

(4) Apollod., III, 14, 6.

(5) Bochart, *Hierozoicon*, P. I, l. II, c. 12. Ἀστράβη est le nom de l'âne ou du mulet, suivant Harpocration et Suidas. Cf. Hellad. *ap.* Phot., *Biblioth.*, p. 533, ed. Bekker. Ἀστράπη, *éclair.* Nous avons vu *supra*, p. 99, que Vulcain précipité du ciel est l'emblème des météores qui s'élancent des nuages. Cf. le héros *Astrabacus*, honoré par les Lacédémoniens. Herodot., VI, 69; Paus., III, 16, 5 et 6. Cf. K. O. Müller, *Dorier*, I, S. 386; Creuzer, *Comment. Herodot.*, p. 241 sqq. On donnait aussi le nom de φὼς à l'âne chez les Égyptiens, s'il faut en croire un anonyme qui a écrit une *Hist. anim.*, 31, ed. Matthæi.

(6) Plutarch., *de Isid. et Osirid.*, t. VII, p. 432 et 434, ed. Reiske.

(7) Schol. *ad* Aristophan., *Acharn.*, 1121; Pollux, *Onomast.*, X, 37, 163; VII, 28, 129; Hesych. *v.* Κιλιβάντις; Suid. *v.* Κιλλίβαντες.

donnent à une espèce de trépied; mais ce même mot, comme le fait observer M. Panofka (1), peut indiquer quelqu'un monté sur un âne, κίλλος. D'un autre côté, κυλλὸς veut dire *tortu, courbé, estropié,* et c'est bien là une épithète qui convient au dieu forgeron, devenu boiteux (χωλός) par suite de sa chute dans l'île de Lemnos. Ce même mot signifie aussi *faiblesse,* et c'est là le caractère du soleil renaissant au solstice d'hiver.

D'un autre côté, κάνθων ou κανθίς est le nom de l'âne (2), et Aristophane (3) donne ce même nom au scarabée, κάνθαρος. Or, le scarabée est le symbole du dieu démiurge, et l'on sait quel rôle important joue cet insecte dans les symboles cosmogoniques des Égyptiens (4).

PLANCHES XLIV ET XLV.

Les peintures publiées sur nos planches XLIV et XLV forment la décoration extérieure d'une belle cylix (f. 103) à figures rouges, de la collection de M. le duc de Luynes. Cette coupe, qui offre à l'intérieur le groupe de Pélée et de Thétis, a été récemment publiée par son possesseur, dans ses *Vases étrusques, italiotes, siciliens* et *grecs* (5).

La planche XLIV représente le retour de Vulcain au ciel. *Bacchus*, qui porte un cep de vigne, se retourne vers *Vulcain*, et le conduit, guidant ses pas, en le tenant par le bras gauche. Le dieu forgeron, qui semble se soutenir à peine, à cause de l'ivresse, est barbu,

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 204.

(2) Suid., Phot. et Hesych., *sub verbis*. Κανθήλιος est aussi le nom de l'âne. Suid., *sub verbo*.

(3) *Pax*, 81 et Schol.

(4) Remarquez les rapports du scarabée, κάνθαρος, et du canthare de Bacchus. Voyez Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 318.

(5) Pl. XXXIII et pl. XXXIV. Cf. *Cat. Durand*, n° 379.

coiffé du piléus ou calotte hémisphérique, et revêtu d'une tunique courte que recouvre la chlæna. Dans sa main droite il tient le soufflet et le marteau. Quatre satyres accompagnent les deux divinités. Les deux premiers qui ouvrent la marche sont sans doute *Œnus* et *Comus :* l'un ayant pour attribut l'outre, l'autre les doubles flûtes. Les deux autres satyres qui suivent Vulcain peuvent être *Acratus* et *Hédyœnus* ; l'un porte sur ses épaules un grand cratère plein de vin ; le second, élevant la main droite, semble se réjouir en sentant l'odeur du vin. C'est ainsi que nous voyons un silène ithyphallique accroupi près d'une outre qu'il vient d'ouvrir pour en verser le vin dans un grand cratère : auprès on lit SILANOS ΤΕΡΠΟΝ ΗΕΔΥΣ ΗΟΙΝΟΣ (1). Le silène semble sourire en sentant l'agréable odeur du vin qui s'échappe de l'outre.

Au revers, planche XLV, est représentée une lutte entre quatre satyres et deux femmes.

D'après les réflexions qui nous ont fait établir le sens de la fable dans laquelle Vulcain retourne à l'Olympe, nous croyons pouvoir considérer les deux peintures qui nous occupent comme offrant, d'une part, l'image de l'Orient, de l'autre, une scène du couchant. Le dieu igné, ramené au ciel, représente le renouvellement de l'année, et, par conséquent, fait allusion au lever du soleil. Les satyres qui poursuivent des femmes rappellent, d'une part, les *Cercopes,* habitants des îles Pithécuses, de l'autre, un récit qui se lit dans Pausanias (2). Le superstitieux périégète raconte : « Qu'un Carien, nommé « Euphémus, s'étant embarqué pour aller en Italie, fut écarté de sa « route par les vents, et emporté dans la mer extérieure où les vais- « seaux ne vont jamais. Là, il y a beaucoup d'îles, les unes désertes, « les autres peuplées d'hommes sauvages. Les matelots ne voulaient « pas approcher de ces dernières, pour y avoir abordé précédem- « ment, et parce qu'ils savaient quels en étaient les habitants : ils s'y « virent cependant encore forcés. Les matelots donnaient à ces îles le « nom de *Satyrides* : les habitants en sont roux et ont des queues atta-

(1) *Cat. étrusque*, n° 135.

(2) I, 23, 7.

« chées aux reins, presque aussi longues que celles des chevaux. Ils « accoururent vers le vaisseau, dès qu'ils s'aperçurent de son arrivée. « Ils n'articulèrent aucun son, et voulurent se jeter sur les femmes « qui étaient dans le navire. A la fin les matelots effrayés leur aban- « donnèrent une femme barbare qu'ils jetèrent dans l'île, et les « satyres, peu satisfaits des jouissances naturelles, assouvirent leur « brutalité sur toutes les parties de son corps. »

Telle est l'histoire merveilleuse (παράδοξον) racontée par Pausanias. Si maintenant on réfléchit que la pierre dans les mains des combattants indique toujours un peuple sauvage (ἄνδρες ἄγριοι), on comparera le sujet où des satyres attaquent des femmes à coups de pierres aux gigantomachies, dans lesquelles les fils de Gæa lancent des quartiers de rocher contre les dieux olympiens (1), aux brigands de l'Attique combattus par Thésée (2), aux centaures, qui, ordinairement sur les vases, n'ont d'autres armes que des débris de rochers ou des arbres (3). Mais, en même temps, les mots λᾶς, λαὸς, signifient une *pierre* et une agglomération d'hommes, un *peuple*. En cette occasion, on peut rappeler la manière dont Deucalion et Pyrrha repeuplent la terre, après le cataclysme, en jetant des pierres derrière eux (4). C'est pourquoi le Démos de Delphes, sur le célèbre canthare de la collection de M. le comte de Pourtalès (5), lance une pierre à la tête d'Oreste, le meurtrier de Néoptolème. Sur une amphore de Nola, de la collection de M. le duc de Luynes (6), où nous croyons reconnaître Hécube

(1) Voyez notre planche III; Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. LIV; *Cat. Durand*, n°s 2, 121.

(2) *Cat. Durand*, n°s 254 et 255. L'opinion de M. Raoul Rochette, qui donne le nom de Thésée au jeune héros combattant un homme d'un caractère sauvage, nous paraît plus convenable que la dénomination d'un combat entre un *Hellène* et un *Pélasge* que nous avions proposée.

(3) *Cat. Durand*, n°s 86, 361, 362, 363; *Cat. étrusque*, n° 78. Cf. Millin, *Mon. inéd.*, II, pl. XXXVI; Millingen, *Vases grecs*, pl. VIII.

(4) Pindar., *Olymp.* IX, 46 sqq., ed. Boeckh; Schol. *ad* Pind., *l. cit.*, 68 et 70; Apollod., I, 7, 2; Ovid., *Metam.*, I, 399 sqq.

(5) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XL; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VII.

(6) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XL. M. le duc de Luynes (*l. cit.*, p. 22) propose pour l'explication de cette peinture Térée poursuivant Procné.

fuyant devant un Hellène, c'est encore la pierre que va lancer l'éphèbe qui indique le Démos grec.

Les satyres qui résident à l'occident rappellent les Cercopes changés en singes ou en pierres, et habitant les îles Pithécuses, sur la côte d'Italie (1). D'après Tzetzès (2), les Cercopes sont identiques aux satyres, et, en effet, quelques peintures de vases leur donnent la configuration des satyres, au moment où ils enlèvent les armes d'Hercule pendant son sommeil (3). C'est aux îles Pithécuses que sont ensevelis les géants (4), et si les Cercopes se trouvent dans une foule de contrées, en Lydie (5), aux Thermopyles (6), en Béotie (7), en Ligurie ou en Libye (8), il en est de même pour les géants, le théâtre de la lutte entre les dieux et les enfants de Gæa ayant été toujours reculé de proche en proche, d'Orient en Occident, jusqu'à ce qu'à la fin on rencontre ces combats aux bords de l'Océan, aux derniers confins de la terre (9). Le nom des Cercopes est le même que celui des Cyclopes, et nous trouvons dans les lexicographes (10) les Cercopes assimilés avec les compagnons de Vulcain. Les uns et les autres sont des brigands qui dépouillent les voyageurs (11). Sur un bas-relief

(1) Harpocrat. *v.* Κέρκωψ; Ovid., *Metam.*, XIV, 90 sqq.; Apostol., *Proverb.*, XI, 24; Schol. *ad* Lucian., *Alex.*, 4.

(2) *Ad* Lycophr., *Cassandr.*, 691.

(3) Millingen, *Vases grecs*, pl. XXXV; Tischbein, III, pl. XXXVII, éd. de Florence; I, pl. LIII, éd. de Paris. Cf. Nonn., Συναγωγὴ ἱστοριῶν, I, 39, p. 140, ed. Montacutius, Eton, 1610; Eudoc., *Violarium*, p. 47, ed. Villoison; Suid. *v.* Μελαμπύγου τύχοις.

(4) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 688 et 1356; *Anecd. græc.*, ed. Villoison, t. I, p. 407.

(5) Diodor. Sicul., IV, 31; Zenob., *Proverb.*, IV, 50.

(6) Herodot., VII, 216.

(7) Schol. *ad* Lucian., *Alex.*, 4; Suid. *v.* Εὐρύβατος.

(8) Schol. *ad* Æschin., *Orat. de Falsa leg.*, p. 224, ed. Reiske. Cf. de Witte, *Étude du mythe de Géryon* dans les *Nouvelles Annales*, II, p. 334, note.

(9) Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, Θ, 479; Justin., XLIV, 4.

(10) Etym. M. *v.* Κέρκωπες, οὕτω πρότερον ἐκαλοῦντο οἱ Κύκλωπες. Cf. *supra*, p. 112.

(11) Eustath. *ad* Homer., *Odyss.*, I, p. 1618. Les *Sintiens*, habitants de Lemnos, sont aussi des brigands. Σίνομαι, *voler*, *piller*. Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, A, 594. Cf. aussi les noms des cyclopes nommés *Pyracmon* ou *Acmonidès* (Virg., *Æn.*, VIII,

du Louvre (1) on voit des cyclopes et des satyres qui travaillent ensemble dans les forges de Vulcain; ces derniers doivent être considérés comme des Cercopes.

On comprend maintenant comment s'établit la liaison entre les deux scènes de la belle coupe de M. le duc de Luynes. Cette opposition d'une marche triomphale et d'une lutte se trouve fréquemment exprimée dans les sujets représentés sur les vases peints. Souvent Bacchus, le dieu infernal qui réside dans l'hémisphère inférieur, est figuré au revers de Vulcain, ramené dans le séjour des dieux (2). Sur un autre vase de la précieuse collection de M. le duc de Luynes, on voit d'une part Iréné ou bien l'Aurore entre deux satyres; de l'autre, une bacchante qui repousse des satyres prêts à s'élancer sur elle (3).

PLANCHE XLV, A.

La peinture reproduite sur notre planche XLV, A, décore une *Kélébé* (f. 81) à figures rouges, du Musée de Naples. Cette peinture se trouve déjà publiée dans le *Museo Borbonico* (4). *Héphestus* et

425; Ovid., *Fast.*, IV, 288) avec ceux des Cercopes *Acmon* et *Passalus*. Suid., *v.* Κέρκωπες.

(1) Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 181. Cf. Welcker, *Annales de l'Institut archéologique*, V. p. 154. Servius (*ad* Virg., *Eclog.* IV, 62. Cf. Myth. Vatican., I, 128) dit que Vulcain fut élevé par des singes, *a simiis educatus*; on a corrigé, et sans doute avec raison, *a Sintiis*. C'est ainsi qu'Homère (*Iliad.*, A, 594) nomme les habitants de Lemnos Σίντιες ἄνδρες.

(2) *Supra*, p. 113 et 114. Cf. le bas-relief en stuc du repos d'Hercule, où l'on voit le héros entre les Cercopes. Zoëga, *Bassiril.*, tav. LXX.

(3) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXX et XXXI; *Cat. Magnoncourt*, nº 12.

(4) III, tav. LIII; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 245, nº 1509.

Dionysus, tous deux ivres, sont appuyés l'un sur l'autre. Le premier se reconnaît à la hache; le second porte la ferula. Ce groupe rappelle celui du magnifique *oxybaphon* de la collection de M. le comte de Pourtalès (1), où l'on voit Vulcain arrivant à Naxos, appuyé sur un silène qui soutient ses pas chancelants. Ici, les deux personnages divins sont précédés par *Comus* ou *Marsyas*, qui joue de la double flûte. L'objet qui est suspendu au bras gauche du satyre est un étui destiné à renfermer les flûtes (2). Une ménade, revêtue d'une double tunique et d'une peau de panthère, tient deux flambeaux allumés, et se retourne vers un second satyre qui, à cause de l'amphore qu'il porte sur son épaule, peut recevoir le nom d'*Amphoréus* (3). Celui-ci s'appuie sur un bâton tortueux; ses pieds sont chaussés de bottines. Dans le champ au-dessus des deux principaux personnages, on lit ΚΑΛΟΣ ΚΑΛ... peut-être Καλος Καλλιας.

Dans une autre occasion (4), en parlant des androgynes, on a rappelé le passage du *Banquet* de Platon (5), dans lequel il est question de l'androgyne divisé par les dieux en deux êtres de sexe différent. On peut remarquer dans la peinture que nous avons sous les yeux la direction du phallus, dans la figure du satyre qui clot la pompe dionysiaque. Évidemment ce phallus se dirige en arrière (τὰ αἰδοῖα εἰς τὸ ὄπισθεν). Plusieurs statuettes de bronze du Cabinet des médailles, à Paris, offrent la même particularité, ainsi qu'une autre figurine qui a fait partie de la collection de M. Denon.

Nous avons déjà fait voir, par des exemples notables (6), que les anciens avaient eu soin, dans les scènes du retour de Vulcain, de donner à l'expression de la force génératrice, pour accompagnement et pour correctif, quelqu'une des restrictions qu'on rencontre fréquemment dans la nature (7). Le mulet et quelquefois l'âne sont rendus impropres

(1) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. XVII.

(2) Gerhard und Panofka, *Neupels ant. Bildwerke*, *l. cit.* Cf. *Cat. étrusque*, nº 32.

(3) Suid., *v.* Ἀμφορεαφόρους. Cf. *Cat. étrusque*, nº 43.

(4) Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit*, p. 29, note.

(5) P. 405, ed. Bekker.

(6) *Supra*, p. 131.

(7) Cf. aussi les images du dieu Pan capripède, dont le phallus a la forme d'une

à la fécondation par l'exubérance même de leur ardeur : les satyres ithyphalliques, sur la plupart des monuments, bien que témoignant toute la vigueur imaginable, présentent dans leur conformation une circonstance qui, dans l'état de mariage, nécessiterait l'intervention du chirurgien. La même pensée se retrouve dans les monuments qui nous montrent des hommes organisés comme les demi-androgynes de Platon.

Le revers de ce beau vase représente quatre figures drapées. D'après la correction du dessin, on a lieu de croire qu'il a été trouvé en Sicile.

PLANCHE XLVI.

La signification des doubles flûtes, du mulet ithyphallique, des satyres, du vin que Bacchus répand à terre, des outres pleines que portent les satyres, et enfin de la ferula, a été établie dans les articles précédents.

Le vase gravé sur notre planche XLVI est tiré du recueil de Millin. C'est un *cratère* (f. 78) à figures rouges, du Musée du Louvre (1). La scène se compose de trois personnages : *Marsyas,* qui ouvre la marche, *Bacchus,* qui se retourne, et enfin *Vulcain* monté sur un mulet ithyphallique. Le satyre joue de la double flûte, ayant l'étui suspendu au bras, et non une lanterne, comme l'a cru Millin. Bacchus est barbu et porte d'une main la ferula, et, de l'autre, le canthare duquel il répand le vin à terre. Le dieu de Lemnos est jeune et

vrille. Voyez, par exemple, un bas-relief publié par Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. XX, et les *faunes-porteurs* du Musée du Louvre. Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 298.

(1) Millin, *Vases peints,* II, pl. LXVI; *Galerie myth.,* LXXXV, 338; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLXVII.

imberbe; il est couronné de lierre : dans sa main droite est une ferula.

Ce que l'on doit remarquer dans cette peinture, c'est la tunique de cuir, au milieu de laquelle est brodée une flamme. Nous avons déjà vu plusieurs fois Vulcain revêtu de cette tunique de cuir. On peut rappeler, à l'occasion du phallus, les rapports du cuir avec ce symbole. Dans les phallophories, on portait de grands phallus faits de cuir (1).

Le revers de ce cratère, qui ne se trouve pas dans l'ouvrage de Millin, n'a jamais été publié. On y voit trois ménades drapées. Une d'elles tient une ferula; une autre la sphera; la troisième n'est distinguée par aucun attribut.

PLANCHE XLVI, A.

La peinture reproduite sur notre planche XLVI, A, orne un vase sicilien publié par M. R. Politi (2). On y reconnaît tout de suite une scène analogue à celles que nous ont offertes les planches précédentes. La marche s'ouvre par un satyre lyricine, *Comus, Thriambus* ou *Dithyrambus* (3). Cependant les trois lettres, reste de son nom, tracées au-dessus de sa tête, porteraient à croire qu'il s'appelait *Silène*, Σειληνος, ou bien *Simus,* Σιμος. *Dionysus,* ΔΙΟΝΥΣΟΣ ΚΑΛΟΣ, le suit tenant la ferula et le canthare. Le costume du dieu ne donne

(1) Aristophan., *Acharn.*, 242 et Schol.; Diodor. Sicul., I, 22, et IV, 6; S. Aug., *de Civ. Dei*, VII, 21; Arnob., *adv. Gentes*, V, 28; Lucian., *de Dea Syria,* 16; Suid. *v.* Φαλλοί et *v.* Φαλλοφόροι.

(2) *Quattro vasi fittili*, 1829. Cf. *supra*, p. 116, note 3.

(3) *Supra*, p. 127. Cf. Athen., I, p. 30, B. Quelquefois *Comus* porte la lyre, comme dans la peinture citée, p. 117, note 4 de la page précédente, sous le n° 8.

lieu à aucune nouvelle réflexion, si ce n'est qu'on peut remarquer l'effet du manteau drapé avec une grande élégance. *Vulcain* paraît le dernier, monté sur le mulet ithyphallique. Le dieu est imberbe. Une tunique de cuir, serrée autour de la taille, et que recouvre une chlamyde, une couronne de lierre et des bottines, forment le costume de Vulcain. Dans sa main droite sont des tenailles armées d'un charbon. Le charbon remplace ici la ferula, et a pour but de rappeler le renouvellement du soleil, au moyen du feu porté par Héphestus.

Cette peinture, à cause de la beauté du dessin, et aussi par rapport aux inscriptions, méritait de trouver place dans notre recueil.

PLANCHE XLVII.

La peinture de la planche XLVII a été publiée avant nous par Tischbein (1) et par Dubois Maisonneuve (2). Le vase qu'elle décore est une *Kélébé* (f. 81) qui fait partie de la collection de M. Hope, à Londres. Ici, c'est *Vulcain*, contrairement à toutes les scènes précédentes, qui ouvre la marche, monté sur un mulet. Le dieu est jeune et imberbe, et se retourne vers les personnages qui viennent à sa suite. Par-dessus sa tunique, faite de peau, est attachée une nébride. Dans sa main droite, Vulcain porte la ferula, et dans sa gauche, un marteau et des tenailles, entre lesquelles on voit un tison enflammé. Le silène *Marsyas*, qui joue de la double flûte, s'avance derrière le mulet. *Bacchus* ivre est soutenu par un satyre, comme le vieux Silène sur le cratère Borghèse. Le dieu des Lénées, revêtu de la tunique

(1) III, pl. IX, éd. de Florence; III, pl. XXXIX, éd. de Paris.

(2) *Introduct. à l'étude des vases*, pl. XVII.

talaire et la tête ceinte du crédemnon, porte une ferula et un canthare. La procession est terminée par une ménade qui porte l'œnochoé et un flambeau ardent : elle semble avoir des oreilles de satyre (1). Si le vase n'offre réellement pas de restauration à cet endroit, et il nous a paru bien conservé, on pourrait songer à la déesse *Fauna* ou *Fatua*. Fauna, chez les Latins, était le nom que portait la Bonne Déesse, qui se confondait avec Déméter et avec Hécate (2). Le flambeau est un des attributs d'Hécate, comme on sait : il appartient aussi à Déméter, qui va à la recherche de sa fille enlevée par Pluton, après avoir allumé des flambeaux aux foyers de l'Etna. Nous avons déjà vu, dans la peinture de la planche XLV, A, une ménade portant deux flambeaux allumés. Les mêmes idées de conservation du feu, de la chaleur, des sources génératrices, se reproduisent dans toutes les scènes du retour de Vulcain au séjour des dieux.

PLANCHE XLVII, A.

Nous offrons sur la planche XLVII, A, une peinture qui orne l'extérieur d'une *cylix* (f. 103) à figures rouges, de fabrique sicilienne. C'est à M. R. Politi (3) qu'on en doit la première publication. Au centre se voit *Bacchus* placé entre deux satyres en adoration, scène souvent reproduite sur les vases. Le dieu détourne ses regards à gauche : il tient un cep de vigne et le céras. Un des satyres porte également le céras. *Vulcain*, monté sur le mulet ithyphallique, est

(1) Un bas-relief du *Musée Capitolin* (IV, tab. XXXVI) montre des femmes-satyres à queues de cheval; mais les oreilles n'offrent rien que d'humain.

(2) Macrob., *Saturn.*, I, 12.

(3) *Tazza dell' amicizia*, 1834; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLX.

ici un enfant, comme sur une grande coupe du Musée Britannique (1). Il tient une outre de la main droite. A l'autre extrémité de la scène, nous voyons une ménade, une hyade ou une néréide, peut-être une des nourrices du jeune Héphestus (2). Son costume se prêterait assez à cette interprétation.

Zoëga (3) a publié un bas-relief sur lequel on voit Silène comme pédagogue placé avec le jeune Bacchus ithyphallique sur un char traîné par une panthère et par un bouc. Il y a certainement un rapport entre les scènes où nous voyons le vieux Bacchus conduisant le jeune Héphestus, et Silène, le dieu âgé, accompagnant le petit Dionysus. Déjà nous avons établi un rapprochement entre les peintures du retour de Vulcain à l'Olympe et les bas-reliefs du cratère Borghèse, où le jeune Bacchus paraît triomphant, tandis que Silène succombe aux suites de l'ivresse. Dans la peinture qui décore l'intérieur d'une grande et belle coupe du Musée Britannique (4), le jeune Héphestus, sur le mulet opposé à Bacchus, est entouré de sept satyres et de sept ménades. Ailleurs, nous avions expliqué cette peinture comme offrant le lever de la lune personnifiée par le jeune bacchant monté sur le mulet, et le soleil de l'hémisphère inférieur sous les traits de Bacchus. Le nombre sept fait sans doute allusion aux jours de la semaine. Mais, rapprochée de la peinture que nous avons sous les yeux, la coupe du Musée Britannique reçoit une interprétation plus complète et plus exacte. On doit y voir le lever du soleil, le renouvellement de l'année, comme dans toutes les pompes bachiques qui ont pour objet le retour de Vulcain à l'Olympe.

Le revers de cette coupe (5) montre Hercule qui terrasse un guer-

(1) *Cat. Durand*, nº 122. Cf. *supra*, p. 114, sous le nº 10.

(2) Aristid., *Orat. in Nept.*, p. 42, ed. Dindorf. On sait que Vulcain tombe dans la mer, où il est reçu par les Néréides. Homer., *Iliad.*, Σ, 395 sqq.

(3) *Bassiril.*, tav. LXXX, tom. II, p. 165. Bacchus s'identifie avec Priape, comme l'a fait observer le savant Danois. Athen., I, p. 30, A et B.

(4) *Cat. Durand*, nº 122.

(5) Politi, *l. cit.;* Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CCLXI.

rier barbu. Deux éphèbes et une amazone prennent part à ce combat, dans lequel on peut reconnaître un épisode de la guerre d'Hercule contre les Troyens.

Dans l'intérieur est peinte une ménade armée d'une ferula et tenant sur son bras droit une panthère.

PLANCHE XLVIII.

Le sujet que montre la planche XLVIII est peint sur un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges du Musée impérial de Vienne, publié dans le recueil de M. le comte Alexandre de Laborde (1). On y voit trois personnages. Le satyre lyricine et ithyphallique est *Thriambus* ou *Dithyrambus*, comme dans les peintures qu'offrent nos planches XLIII et XLVI, A. Mais le phallus de ce satyre ainsi que la queue sont postiches et rattachés au moyen d'une espèce de caleçon, sur lequel est tracée une sphera, emblème éminemment érotique. On doit donc reconnaître dans ce personnage un des acteurs d'une pompe bachique ou κῶμος. Les ithyphalles qui prenaient part aux cérémonies dionysiaques portaient attachés autour des reins des phallus, la plupart du temps en cuir rouge (2). Les musiciens, les comédiens, et en général ceux qui chantaient dans les chœurs portaient des espèces de *braguettes* et par-dessous ils étaient *infibulés* pour mieux conserver la pureté de leur voix (3). Le personnage qui ouvre la marche dionysiaque est probablement un chanteur de cette espèce, et l'on peut croire que par-dessous il était infibulé, ce qui le rapprocherait des

(1) *Vases de Lamberg*, I, pl. XLIX.

(2) Suid., *v.* ἰθύφαλλοι; *v.* Φαλλοφόροι et *v.* Φαλλοί.

(3) Voyez Forcellini, *Totius latinitatis Lexicon*, sub verbo *Fibula*.

eunuques. Ainsi, en présentant l'apparence de la génération, il est en réalité stérile. Ceci rentre tout à fait dans ce qui a été observé précédemment (1) par rapport au mulet ithyphallique et aux satyres, qui offrent dans la conformation de leurs organes sexuels une particularité jusqu'ici trop peu remarquée.

Bacchus se reconnaît facilement à sa couronne de lierre, à son thyrse et au canthare incliné vers la terre pour en répandre le vin. Le dieu se retourne et semble agiter le thyrse. Ces mouvements déréglés indiquant l'ivresse se remarquent également dans les gestes du personnage qui vient à la suite de Bacchus. Au premier abord, on prendrait ce personnage pour Mercure; le petase rejeté derrière les épaules, et les bottines, sont, avec le caducée, les insignes caractéristiques de ce dieu. Mais ce dernier attribut, sur notre vase, n'est pas un véritable caducée; on dirait, en l'examinant en détail, qu'il est formé d'un cercle qui entoure un marteau ou hachette, et une sorte de pince qui a beaucoup d'analogie avec l'extrémité du caducée de Mercure (2); ce qui achève de caractériser le dieu qui suit les pas de Bacchus, c'est le soufflet qu'il tient de la main gauche. Cet instrument nous fait facilement reconnaître Héphestus (3). L'épaule droite découverte, emblème d'activité, se remarque souvent dans les représentations du dieu forgeron (4).

Dans le groupe Borghèse, aujourd'hui au Musée du Louvre (5), on trouve l'association de deux divinités jeunes : l'une a pour attribut le caducée, l'autre la bipenne. On a pu voir précédemment les rapports qui existent entre Apollon Hélius et Vulcain, l'un et l'autre armés de la bipenne (6). Les médailles de Thyatira de Lydie montrent Vulcain travaillant dans ses forges (7), et Apollon armé de la bipenne (8), ana-

(1) *Supra*, p. 131 et 138.

(2) La bipenne entourée d'une couronne et réunie au trident se voit sur les médailles de Mylasa de Carie; Mionnet, III, p. 356, n° 308, et p. 358, n 323. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 56, note 5.

(3) Cf. notre pl. XLIV.

(4) Cf. notre pl. XXXIX, et *supra*, p. 109.

(5) Visconti, *Musée des antiq.*, n° 488. Clarac, *Musée de sculpture antique et moderne*, pl. 317.

(6) *Supra*, p. 131.

(7) Mionnet, IV, p. 161, n° 922.

(8) Idem, *ibid.*, p. 161, n° 924.

logue sans doute à l'Apollon Amazonius de la Laconie (1); on voit également sur ces médailles Hélius à cheval muni de la hache à double tranchant (2). Comme on l'a dit ailleurs (3), le groupe Borghèse offre plutôt la réunion d'Apollon et de Mercure que celle d'Héphestus et d'Hermès, explication proposée par Visconti (4). D'ailleurs, la couronne de laurier qui ceint le front du Vulcain de notre peinture rappelle Apollon, et l'instrument qu'il porte, où nous trouvons la réunion du disque, de la hache et du caducée, indique une combinaison d'Apollon-Soleil, de Vulcain et de Mercure. On a vu plus haut (5) que le retour de Vulcain représentait le renouvellement du soleil au solstice d'hiver. On peut encore rappeler à cette occasion, outre les exemples qui ont été cités, l'*Apollon Agyieus* (6), qui se rapproche tant de l'Héphestus Ἀμφιγυήεις (7). Tous deux sont la personnification du dieu naissant, dont les pieds, comprimés dans le maillot, ont subi une distorsion (8). Mercure, de son côté, porte le surnom de *Cyllénius* (de κυλλὸς, *estropié* (9); son image ithyphallique, avec le corps en gaîne, était honorée sur le mont Cyllénius en Arcadie (10). Ainsi, Mercure ithyphallique ayant les pieds et les mains retranchés, ou du moins enveloppés, rentre tout à fait dans les données précédentes. Quant à l'association des symboles de Mercure et de Vulcain, il ne faut pas oublier non plus que, dans les mythes de la naissance de Minerve, c'est tour à tour Vulcain (11) et Mercure (12) qui assistent Jupiter dans les douleurs de l'enfantement.

(1) Paus. III, 25, 2.

(2) Mionnet, IV, p. 160, nº 916.

(3) Lenormant, *Nouv. Ann.*, II, p. 167 et suiv.

(4) *Musée des Antiques*, nº 488.

(5) *Supra*, p. 120.

(6) Paus. I, 31, 3; II, 19, 7; VIII, 53, 1; Macrob. *Saturn.*, I, 9.

(7) Homer. *Iliad.* Α, 607, et Schol. *Iliad.* Ξ, 239; Σ, 462; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* Α, page 151, et Θ, page 720.

(8) *Supra*, p. 120. Nous faisons dériver ici Ἀγυίευς de α privatif et de γυῖον, *membre, jambe;* Ἀμφιγυήεις, à son tour, est celui dont *les jambes sont enveloppées.*

(9) Serv. *ad* Virg. *Æn.*, VIII, 138.

(10) Paus. VI, 26, 3. Cf. Herodot. II, 51.

(11) Pind. *Olymp.* VII, 35, ed. Boeckh; Apollod. I, 3, 6.

(12) Schol. *ad* Pindar. *Olymp.* VII, 65.

Le revers de l'*oxybaphon* gravé sur notre planche XLVIII montre un satyre à genoux au pied d'une bacchante qui semble le repousser en agitant les deux flambeaux qu'elle tient à la main (1).

PLANCHE XLIX.

Une *amphore* (f. 65) à figures noires, qui a passé de la collection Durand (2) au Musée Britannique, nous offre la curieuse peinture de la pl. XLIX, publiée déjà par M. Gerhard (3). On y voit *Bacchus* debout tenant le canthare et un cep de vigne; à ses pieds est un lion accroupi qui lève la tête et regarde le dieu. *Vulcain*, tenant le marteau ou plutôt la bipenne et un cep de vigne, est placé sur un mulet ithyphallique. Les deux satyres auxquels nous avons donné les noms d'*Œnus* et de *Comus* occupent, dans la peinture originale, l'espace laissé sous les anses du vase. Deux grands yeux, comme on peut le voir dans la gravure que M. Gerhard a donnée de ce sujet, servent d'encadrement aux deux figures de Bacchus et de Vulcain. Il ne nous a pas été possible de faire graver les quatre yeux qui séparent les deux divinités des deux satyres, ayant voulu donner à la composition principale la grandeur qu'elle a sur la peinture originale. Quant aux satyres, l'un à droite, qui porte une outre, pourrait aussi bien recevoir le nom d'*Ascus* que celui d'*Œnus*; le second, qui joue de la double flûte, est *Comus* ou *Marsyas*, comme dans les peintures de nos planches précédentes.

Le lion qui accompagne Bacchus est un emblème de la stérilité aussi bien que le mulet. Ainsi, les deux animaux servent à établir

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. L.

(2) *Cat. Durand*, n° 124.

(3) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. XXXVIII.

une liaison plus marquée entre les deux divinités. Le lion était particulièrement consacré à Héphestus (1) et au Soleil (2), à cause de son caractère igné. Bacchus, d'un autre côté, se change en lion pour combattre les géants (3). Quant au sens que le lion exprime dans ces sortes de peintures, on peut alléguer les lions du char de Cybèle, qui sont Atalante et Hippomène ou Milanion, transformés en lions et frappés de stérilité pour s'être livrés à l'amour dans l'enceinte consacrée à la mère des dieux (4).

Bacchus, qui a les pieds serrés l'un contre l'autre dans ce tableau, indique par cette pose l'idée d'immobilité qui appartient au dieu du solstice. Les Égyptiens représentaient Phthah, dieu qui présidait au solstice d'hiver, enveloppé dans une gaîne étroite d'une blancheur éclatante (5). Bacchus, dieu de l'hémisphère inférieur, analogue ici à Hadès lui-même, reste immobile dans son domaine, pendant que Vulcain accomplit son retour vers le ciel.

Mais ce qui est surtout remarquable dans cette peinture, c'est le vase suspendu au phallus du mulet qui conduit Vulcain au ciel. Cette particularité doit nécessairement son origine à une intention symbolique. Le vase suspendu au phallus est l'*œnochoé*. Peut-être y a-t-il un rapport de son cherché entre le nom de l'œnochoé (οἰνοχόη, οἶνον χέουσα, οἶνον ἔχουσα) et le mulet bridé et fortement retenu, ἡνίον ἔχων, par le personnage qui le monte, ἡνίοχος (6). L'œnochoé qui contient

(1) Ælian., *de Anim.*, XII, 7; Porphyr., *de Abst.*, IV, 16.

(2) Macrob., *Saturn.*, I, 20, 21.

(3) Horat., *Carm.*, II, 19, 21-24. Cf. le Bacchus *Léontomorphe* représenté sur une pâte antique de la collect. de M. Gerhard, *Bulletin de l'Inst. archéol.*, 1831, p. 110; *Empreintes*, cent. II, 16. — Voyez aussi Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder,* s. 68, Anm. 10 und s. 151; de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, VI, p. 344.

(4) Apollod. III, 9, 2; Ovid., *Metam.*, 686, sqq.; Hygin. *Fab.*, 185. Cf. aussi Cadmus et Harmonie changés en lions. Ptolem. Hephæst., p. 12, ed. Roulez. Le point de vue qu'on ne fait qu'indiquer ici a été développé, *Nouv. Gal. myth.*, p. 13 A.

(5) Champollion, *Panth. égypt.*, pl. 8. *Mém. sur les signes de la notation du temps*, p. 38; Biot, *Recherches sur l'année vague des Égyptiens*, pl. III.

(6) Les personnes qui seraient tentées de voir une témérité condamnable et toute moderne dans ces sortes de jeux étymologiques n'ont qu'à lire avec quelque attention le *Cratyle* de Platon, pour se convain-

le vin est suspendue en grand danger de se renverser, si la force ithyphallique du mulet éprouvait un moment de relâche, et l'on a vu précédemment (1) quelle importance a la provision de vin dans la cérémonie du retour de Vulcain à l'Olympe. Voici, du reste, tout ce que nous trouvons à observer sur une circonstance dont la nouveauté n'a pas encore attiré l'attention des archéologues. J'en dis autant des médaillons en argent de Mendé de Macédoine (2), sur lesquels la vigueur sexuelle du mulet qui porte le silène couché paraît excitée de la manière la plus étrange. S'il n'y avait là que des *caprices d'artiste*, ils seraient de nature à étonner de la part de gens d'un goût délicat comme les Grecs.

Quant aux yeux, on peut rappeler ceux des vaisseaux sur une foule de vases peints (3). Les Égyptiens plaçaient le soleil et la lune dans des barques (4); comme le retour de Vulcain a trait au renouvellement du soleil, on peut rappeler à cette occasion la *bari* ou barque sacrée des Égyptiens. Le vase figure lui-même la phiale dans laquelle le soleil accomplit sa course (5).

PLANCHE XLIX, A.

La *cylix* (f. 103) à figures noires qu'offre la peinture de notre planche XLIX, A, a fait partie de la collection Durand (6). Nous voyons entre deux grands yeux *Vulcain* monté sur le mulet ithyphallique; il est

cre qu'ils étaient tout à fait dans les habitudes de l'esprit religieux chez les anciens.

(1) *V. supra*, p. 12.

(2) Mionnet, Suppl., t. III, p. 82, n° 500.

(3) *Cat. Durand*, n° 418; *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. VIII. Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 315, note 4.

(4) Champollion, *Panth. égypt.*, pl. 14 B et E.

(5) Athen., XI, 38.

(6) *Cat. Durand*, n° 126. C'est par une erreur typographique que, dans ce catalogue, les peintures avaient été indiquées comme *rouges* sur fond noir.

accompagné de deux silènes qui ont cela de remarquable que leurs cheveux, leurs barbes et leurs queues sont blancs. Le dieu est barbu et revêtu d'une tunique courte; dans sa main est un cep de vigne. Le silène qui le précède joue de la double flûte; l'autre porte une grande outre sur ses épaules. A gauche, vers une des anses de la coupe, on voit *Bacchus* assis sur une cliné; il est barbu, couronné de lierre et vêtu d'un peplus étoilé; dans sa main gauche est une coupe. Vers l'autre anse est un *silène* assis à terre; il est vu de face, et se dispose à boire le vin contenu dans la coupe qu'il tient à la main.

Nous avons déjà vu, dans l'explication de la planche précédente, Bacchus debout et immobile, ne prendre aucune part à la marche de Vulcain. Cette idée se prononce ici encore davantage. Bacchus et Silène, le père nourricier du dieu, sont assis et boivent. C'est la représentation d'un banquet, κῶμος. Pendant ce temps, Vulcain se met en marche, accompagné seulement de deux acolytes d'un ordre inférieur, l'un *Comus* ou *Marsyas*, l'autre *Œnus* ou *Ascus*. Le premier joue de la double flûte, et fait allusion à la révolution des astres et des saisons (1); l'autre porte la provision de vin, emblème d'abondance. Le mulet et les satyres ithyphalliques reproduisent l'idée de stérilité ou de génération fortuite que nous avons ci-dessus essayé d'apprécier (2).

Quant aux cheveux blancs, à la barbe et aux queues des silènes qui ont la même couleur, on doit se rappeler d'abord que, suivant le témoignage de Pausanias (3), les vieux satyres se nommaient *silènes*. Ces personnages, compagnons ordinaires de Bacchus, figurés ainsi, font allusion à l'année qui finit, au dieu âgé dont le règne est passé. Mais d'un autre côté, la *blancheur* rappelle l'aube du jour, comme le loup (λύκος) est l'emblème du soleil à son lever, aussi bien que le symbole de l'astre au moment de sa disparition (4). C'est pourquoi des silènes à cheveux blancs conduisent le dieu igné qui figure le soleil renouvelé (5).

(1) *V. supra*, p. 122.

(2) *V. supra*, p. 131.

(3) I, 23, 7.

(4) Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 25.

(5) Quelle que soit l'interprétation que l'on adopte à l'égard des cheveux blancs

Le revers de cette *cylix* montre *Bacchus* et *Ariadne* couchés sur une cliné à l'ombre d'une vigne. Près de la déesse est un silène ithyphallique debout : ses cheveux sont blancs. Derrière Bacchus se tient une *auletria*, ou joueuse de flûte. Plus loin, après les deux yeux qui encadrent le groupe central, on voit de chaque côté un silène assis : l'un, qui joue de la flûte, se distingue par ses cheveux blancs ; l'autre tient une coupe.

Dans l'intérieur de cette cylix est représenté le Gorgonium.

Le mariage infernal et stérile, comme dans le mythe de Pluton et de Proserpine, ou dans celui d'Adonis enlevé par la déesse infernale, est figuré ici par la réunion de Bacchus et d'Ariadne. Le sens funèbre se montre dans le Gorgonium, peint au centre de la coupe.

Quant aux yeux, ils rappellent encore ceux qu'on peignait aux proues des vaisseaux. Quelquefois on voit deux ailes à côté des yeux, comme sur une petite coupe à figures noires de la collection de M. le marquis de La Marche (1). Les ailes remplacent les chevaux ailés du char d'Hélius. Tout ceci complète les observations contenues dans le commentaire de la planche précédente.

des satyres (et nous convenons facilement de l'incertitude de celle que nous avons proposée), on ne doit pas oublier, comme objets de comparaison, les silènes à cheveux blancs et à peau blanche entièrement velue que l'on voit sur certains vases, comme par exemple ceux qu'ont publiés de Laborde, tom. I. pl. 38, et II, pl. 66; Dubois-Maisonneuve, pl. XL; Millin, t. II, pl. 47. Un personnage analogue figure aussi sur le magnifique vase scénique du Musée de Naples, trouvé à Ruvo, décrit dans le *Bull. arch.*, 1838, n° VI, p. 97 et suiv., et dont M. Philippe Le Bas doit incessamment publier l'explication dans les *Annales de l'Inst. archéol.*

(1) *Cat. étrusque*, n° 39.

PLANCHE L.

Un magnifique vase du Musée de Naples (1) montre un groupe de trois figures qu'on peut comparer à la peinture gravée sur notre planche L. On a donné le nom de Borée au personnage barbu, armé d'un sceptre et revêtu d'une tunique courte qui, sur le vase de Naples, poursuit une jeune femme, tandis qu'une seconde femme s'enfuit derrière lui. Borée est connu par une foule de représentations, et ce dieu est toujours figuré avec de grandes ailes rattachées au dos; aussi MM. Gerhard et Panofka, dans leur *Description du Musée de Naples*, avaient-ils déjà rejeté la dénomination de Borée, sans substituer une autre explication à celle qu'ils rejetaient. Dans le *Catalogue Durand* (2), nous avions nous-même cherché à expliquer la peinture inédite de la planche L par *Bacchus-Hébon* poursuivant *Dia-Hébé*, en ajoutant que le dieu auquel nous donnions le nom d'*Hébon* participe de Dionysus par le caractère de la tête, et d'Héphestus par le costume.

D'après cette explication, la *peliké* (f. 71) aujourd'hui au Musée Britannique, qui offre le sujet gravé sur notre planche L, trouvait naturellement sa place parmi les peintures relatives à Vulcain.

Le dieu est barbu, revêtu d'une tunique courte; sa chlamyde est suspendue sur le bras gauche; une large bandelette maintient ses cheveux; dans sa main droite est un sceptre surmonté d'une palmette. La jeune femme, enveloppée dans le peplus qui recouvre sa tunique talaire, se retourne vers son ravisseur; ses cheveux sont enveloppés dans une coiffe.

(1) Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, s. 245, n° 1510.

(2) N° 199.

Nos planches XXXIX et XL nous ont offert les amours de Vulcain et de Vénus et celles du même dieu avec Minerve. Parmi les nymphes qui inspirèrent des passions au dieu forgeron, nous trouvons *Maïa*, *Cabira*, *Anticlée*, et *Ætna* ou *Thalia*, la mère des Paliques (1). On peut choisir un de ces noms pour le groupe de notre planche L; peut-être aussi les noms de *Jupiter* et de *Mnémosyne* (2) se rapprocheraient-ils davantage de la véritable interprétation. Du reste, nous avons vu précédemment les rapports de Vulcain et de Jupiter (3). Jupiter en tunique courte est représenté sur notre planche III aussi bien que sur la magnifique coupe de la gigantomachie du Musée de Berlin (4) et sur plusieurs autres vases. Les bras, enveloppés et cachés sous le péplus, conviennent aussi bien à la déesse infernale Proserpine qu'aux Muses, souvent figurées dans ce costume. *Mnémosyne*, ou *Mnémé*, la *Mémoire* personnifiée, n'est pas seulement la mère des Muses : c'est aussi, dans une des plus anciennes traditions, une des trois *Muses* elle-même (5).

Le revers de ce vase représente une femme voilée qui s'approche d'un éphèbe drapé (6).

(1) Macrob., *Saturn.*, I, 12; Strab., X, p. 472; Apollod., III, 16, 1; Steph. Byzant. *v.* Παλική.

(2) Hesiod., *Theogon.*, 54 et 915. Il faut avouer cependant que Jupiter amoureux de Mnémosyne prend la forme d'un berger. Clem. Rom., *Homil.*, V, 14; *Recogn.*, X, 22.

(3) *Supra*, p. 98 et 107. Cf. la dissertation du père Secchi, *Giove* Σελχανός.

(4) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, nº 1002; *Trinkschalen des königlichen Museums zu Berlin*, Taf. X und XI.

(5) Paus., IX, 29, 2. On peut voir, dans la *Nouvelle Galerie myth.* (p. 44 et 45), les rapports de Minerve, nommée *Mnrfa* pour *Menerfa*, chez les Étrusques, avec Μῆτις. Le vase du Musée de Naples, cité au commencement de cet article, nous semble offrir la passion de Vulcain pour Minerve, reconnaissable à sa coiffure. Voyez *supra*, p. 111.

(6) *Cat. Durand*, nº 199.

PLANCHE LI.

Le sujet de notre planche LI est un des plus curieux que les monuments céramographiques nous fournissent. Cette peinture, qui a été reproduite dans plusieurs ouvrages, fait la décoration d'un vase sicilien, probablement un *lécythus* (f. 39) à figures noires. Elle a été publiée dans le livre de Christie (1), dans le savant travail de M. Welcker sur la *Trilogie d'Eschyle* (2), et en dernier lieu dans le recueil de planches qui accompagne la traduction française de la *Symbolique* de M. Creuzer, par M. Guigniaut (3).

La composition que nous avons sous les yeux offre quatre personnages. Au centre est placée une femme revêtue d'une tunique talaire et d'un hémidiploïdion. Cette femme fait mouvoir de la main gauche un soufflet de forge. Devant elle est un fourneau, semblable, pour la disposition générale, à celui qu'on voit sur la célèbre coupe du fondeur de métaux du Musée de Berlin (4). Sur ce fourneau est posé un grand *lébès* ou *cratère,* fermé par un couvercle. La femme semble montrer quelque chose, en dirigeant l'index de la main droite vers le sommet du fourneau; mais nous ne saurions deviner l'intention de ce geste, faute d'éléments de comparaison. Vers la droite, et tournant le dos à l'appareil, on voit un vieillard à cheveux blancs, enveloppé dans son manteau. De la main gauche il porte un sceptre court, et de la droite étendue il fait un geste impératif. Devant lui

(1) *Disquis. upon greek vases*, pl. IX.

(2) P. 261.

(3) Pl. CXXXI, n° 237.

(4) Gerhard, *Neuerworbene ant. Denkmäler des königl. Museums zu Berlin*, n° 1608; *Trinkschalen*, Taf. XII und XIII. Cf. Braun, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1835, p. 166. Voyez aussi la lampe Durand, qui offre un fourneau d'une forme un peu différente. Lenormant, *Quæst. cur Plato Aristophanem in convivium induxerit.*

est assis, sur un siége de forme cubique, un homme barbu et entièrement nu, qui tient un objet semblable à une barre de fer; de la main droite, élevée au-dessus de sa tête, il paraît faire le mouvement d'essuyer la sueur de son front. Enfin, à gauche, vers l'extrémité du tableau, derrière la femme, est un autre homme nu et barbu qui porte un marteau; en s'éloignant, il retourne la tête vers les autres personnages, et fait un geste de la main gauche levée; ce geste semble en rapport avec le mouvement également indéterminé de la femme.

M. Welcker (1), suivi par M. Guigniaut (2), a vu ici une initiation, et croit reconnaître dans cette peinture un sujet relatif aux mystères de Lemnos, et particulièrement à la fête cabirique du feu perdu et retrouvé. Dans cette hypothèse, nous devrions reconnaître ici un initié ou *Prométhée* lui-même, le ravisseur du feu, attaché sur un rocher, le bras droit élevé et peut-être fixé au-dessus de sa tête, le gauche lié à une pièce de bois transversale, destinée en même temps à maintenir les jambes (ποδοκάκη, ποδοστράβη). Devant lui, un prêtre ou un héraut, peut-être *Hermès*, selon M. Guigniaut, impose la main droite sur la tête de l'initié, en prononçant une formule sacrée. La femme serait *Cabira*, l'épouse d'Héphestus et la mère des Cabires, qui montrerait le vase où viendra se rafraîchir le patient après sa délivrance (3). Le dernier personnage, enfin, paraît à M. Welcker être un Cabire ou Héphestus lui-même qui se retire, en jetant un dernier regard sur celui qu'il vient de clouer au rocher.

Sans entrer ici dans une longue discussion pour démontrer par quels motifs cette explication du savant archéologue allemand nous semble inadmissible, à présent surtout que l'on connaît des sujets qui ont une certaine analogie avec celui de notre amphore, nous croyons devoir comparer la peinture reproduite sur notre planche LI avec celle du célèbre lécythus dit des Paliques (pl. LII), expliquée d'une manière fort ingénieuse par M. Welcker lui-même (4). M. Gerhard (5)

(1) *L. cit.*, s. 261 folg.

(2) *L. cit.*, p. 117 et 118.

(3) M. Welcker prend pour des marteaux et des tenailles les barres de fer transversales qui sont destinées à mettre en mouvement le soufflet.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 245 et suiv.

(5) *Ibid.*, VII, p. 38.

cite deux lécythus siciliens avec des peintures archaïques, qu'il indique, l'un sous le titre de Vulcain et la Terre, l'autre sous celui de la Forge des Cyclopes. Il nous est impossible de ne pas supposer à ces deux sujets un certain rapport avec celui qu'offre notre planche LI; et d'ailleurs Christie, le premier éditeur de notre peinture, n'hésite point à reconnaître ici les forges de Vulcain. Selon le savant anglais, le sujet que nous avons sous les yeux a trait aux mystères des Dactyles Idéens, identiques aux Cabires. Ce seraient Acmon et Damnaméneus, qui, par le moyen de leur ministre Celmis (1), préparent tous les êtres animés de l'univers (2). Nous n'avons pas besoin de dire que nous sommes loin d'admettre le système d'interprétation suivi par Christie, système d'un mysticisme singulier; mais en même temps nous devons convenir que le savant anglais est, quant à l'indication du sujet, plus sur la voie de la vérité que M. Welcker. Et d'abord, le personnage auquel le savant archéologue allemand donne le nom de Prométhée ou l'initié n'est pas enchaîné à un rocher; on n'aperçoit nulle part des traces de liens : car, en expliquer l'absence par la rudesse du style de la peinture, c'est, ce nous semble, recourir à une vaine supposition. L'objet que tient ce personnage n'est point une pièce de bois, à laquelle son bras gauche soit attaché; c'est visiblement une masse ou de fer ou de toute autre matière, que le personnage en question tient simplement dans la main (3). Le reste de l'explication, c'est-à-dire le vase à rafraîchir, avec l'ouvrier qui a cloué le patient, ne soutient pas mieux l'examen.

Quant à nous, nous croyons voir ici Vulcain au milieu de ses forges, entouré des Cyclopes, et aidé dans ses travaux par sa femme, qui indique peut-être le lieu de la scène, le mont *Etna*. On sait que tous les volcans passaient pour être des foyers dans lesquels le dieu artiste faisait sa résidence. Le Mosyclus, à Lemnos (4), en Sicile,

(1) Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Arg.*, I, 1129.

(2) *Disquis. upon greek vases*, p. 65. *Acmon and Damnameneus preparing to animate the universe by means of their minister Celmis.*

(3) Si c'était réellement Prométhée, il aurait été assez naturel de désigner cet objet comme étant la *ferula*.

(4) Schol. *ad* Nicandr., *Theriaca*, 472.

l'Etna (1), les îles Éoliennes (2), sont particulièrement cités par les poëtes et les mythographes comme les principaux ateliers d'Héphestus. A Lemnos, nous trouvons les Cabires, fils d'Héphestus et de Cabira (3); en Sicile, ce sont les Cyclopes, fils d'Uranus et de Gæa (4), qui travaillent avec le dieu artiste. Mais à côté des Cabires et des Cyclopes, il y a d'autres êtres divins qui se présentent avec un caractère analogue dans les récits mythologiques : ce sont les Dactyles, les Corybantes, les Curètes, les Telchines, et enfin les Paliques. Les Cercopes, comme nous avons vu précédemment (5), se confondent tout à fait avec les Cyclopes, et travaillent dans les forges de Vulcain. Tous les personnages mythiques qui nous apparaissent avec la qualification d'artiste, d'ouvrier, d'homme rude et sauvage, de brigand même, forment le cortége du dieu forgeron. La mythologie leur donne ordinairement la terre pour origine (6). Tous ont pour point de départ ou pour père un être unique, dont ils ne sont que la multiplication, et auquel ils font cortége. Les mythographes font mention d'un *Cyclops* (7), d'un *Cabirus* (8), d'un *Dactylus* (9), aussi bien que d'un *Tel-*

(1) Ovid., *Fast.*, IV, 287; Virg., *Georg.*, I, 472; *Æn.*, VIII, 418 sqq.

(2) Virg., *Æn.*, VIII, 416 sqq.; Diod. Sicul., V, 7.

(3) Strab., X, p. 472.

(4) Hesiod., *Theogon.*, 139. Ils sont aussi fils de Posidon. Homer., *Odyss.*, I, 529; Euripid., *Cyclops*, 21-22.

(5) *Supra*, p. 136.

(6) Nous trouvons *Gæa* nommée la mère des *Cyclopes*. Hesiod., *Theogon.*, 139. *Cabiria* est un surnom de Déméter. Paus., IX, 25, 5. Les *Dactyles* ont pour mère *Ida*. Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 1129; Etym. M. *v.* Ἰδαῖοι; Plutarch., *de Fluv.*, Σκάμανδρος, t. X, p. 761, ed. Reiske. Or, Cybèle a le surnom d'*Idæa*. Hesych. *sub verbo*. *Ida* est aussi le nom de la nourrice de Jupiter. Apollod., I, 1, 3. Les Curètes, les Corybantes, sont des γηγενεῖς. Diodor. Sicul., V, 65. *Héra* portait à Rhodes le surnom de *Telchinia*. Diodor. Sicul., V, 55. Enfin, les Paliques ont pour mère *Thalia* ou *Ætna*, qui n'est autre que la Terre, comme nous le verrons plus bas. Steph. Byzant. *v.* Παλική; Macrob., *Saturn.*, V, 19. Cf. Panofka, *Zeus und Ægina*, S. 17.

(7) Hellanic. *ap.* Schol. *ad* Hesiod., *Theogon.*, 139; Schol. *ad* Euripid., *Orest.*, 953; Dictys Cretens., VI, 5; Joan. Malalas, *Chronograph.*, V, p. 114, éd. de Bonn.

(8) Lactant., *Div. instit.*, I, 15; Jul. Firm. Maternus, *de Error. profan. relig.*, p. 427, ed. Gronov.

(9) Mnaseas *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 1129.

chin (1), d'un *Curès* (2) et d'un *Corybas* (3). Si nous aimons mieux reconnaître dans notre peinture des Cyclopes que des Cabires, c'est parce qu'il s'agit d'un vase de fabrique sicilienne.

Maintenant, tous les accessoires de la peinture de notre planche LI viennent à l'appui de notre explication. Les forges de Vulcain sont établies dans l'intérieur du mont Etna, et cette circonstance est indiquée, selon nous, par la bande ondulée et formée de petits points qui s'élève à la moitié des figures, et court dans toute l'étendue de la composition. Ces lignes ondulées, sur les vases, désignent ordinairement les sinuosités des montagnes, quand elles coupent les figures à mi-corps et n'en laissent voir que le buste, comme, par exemple, dans la peinture comique représentant *Chiron et Apollon Pythien* (4), et sur les deux vases de *Cadmus*, l'un au Musée du Louvre, à Paris (5), et l'autre au Musée de Naples (6). Sur ces divers monuments il s'agit évidemment de l'*extérieur* des montagnes : ici, au contraire, l'*intérieur* nous semble indiqué par cette ligne qui court à travers toute la composition, sans l'interrompre. Au centre est le fourneau, sur lequel est posé un lébès ou cratère. On pourrait interpréter de différentes manières ce lébès, soit en le considérant comme l'emblème des sources chaudes qui de toutes parts jaillissent autour de l'Etna (7); soit plutôt, en le prenant

(1) Paus., II, 5, 5.

(2) Strab., X, p. 465; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, III, 108.

(3) Diodor. Sicul., V, 49; Cic., *de Nat. deorum*, III, 23; Julian., *Orat.*, V, p. 167, ed. Spanheim.

(4) Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in conviv. induxerit*, in front.

(5) Millin, *Vases peints*, II, pl. VII.

(6) Millingen, *Anc. uned. monum.*, pl. XXVII. Ces lignes ondulées, dans les peintures qui ornent les vases, indiquent aussi le terrain sur lequel marchent les personnages.

(7) Strab., VI, p. 275; Diodor. Sicul., IV, 23. C'est pourquoi, sur une pierre gravée (Millin, *Gal. mythol.*, CXXI, 477), on voit Hercule recevant dans une amphore les eaux chaudes qui s'échappent d'un amas de rochers, près desquels on lit, en caractères étrusques, le mot AIONA, si heureusement expliqué par M. Raoul Rochette (*Lettre à M. Schorn.*, p. 29-30), qui y reconnaît le nom du mont Etna. Cf. *Cat. étrusque*, n° 82. Ainsi c'était au mont Etna qu'on plaçait les sources des eaux thermales de toute la Sicile. Ovid., *Ep. ex Ponto*, II, 10, 25 :

Ætnæosque lacus et olentia stagna Palici.

pour le vase qui contient l'eau nécessaire à la trempe du fer (1). Sur le beau sarcophage du Musée du Capitole, qui représente la fable de Prométhée (2), on voit un lébès près des Cyclopes occupés à forger les chaînes avec lesquelles le Titan va être attaché sur le Caucase. Il y a un fourneau avec un lébès de la même forme que le nôtre sur la célèbre coupe du fondeur de métaux du Musée de Berlin (3); et là, ce vase paraît bien être destiné à contenir le métal en fusion. Quoi qu'il en soit, le rapprochement des peintures de la coupe de Berlin avec le sujet que nous examinons fait connaître qu'il s'agit dans l'une et dans l'autre composition de travaux métallurgiques. Près du fourneau se tient debout *Ætna* (4), la nymphe locale, qui met en mouvement le soufflet au moyen duquel s'allume le feu dans la fournaise. Deux Cyclopes sont placés aux extrémités de la scène. Celui qui est à gauche se retourne, et fait un geste semblable au geste de Vulcain, après qu'il a fait sortir Minerve de la tête de Jupiter (5). L'autre, assis sur un cube, porte la main à son front pour essuyer la sueur dont il est inondé, après le travail qu'il vient d'accomplir; de la main gauche il tient une barre de fer récemment trempée. On remarquera la res-

(1) Le soin de *tremper le fer* était une des principales occupations de Vulcain et des Cyclopes. Virg., *Æn.*, XII, 90 :

Ensem, quem Dauno ignipotens deus ipse parenti
Fecerat, et Stygia candentem tinxerat unda.

Idem, *ibid.*, VIII, 450-51 :

. . . . alii stridentia tingunt
Æra lacu.

Ovid., *Fast.*, IV, 287-88 :

Hinc mare Trinacrium, candens ubi tingere ferrum
Brontesque et Steropes Acmonidesque solent.

(2) *Mus. Capitol.*, IV, 25; Millin, *Galer. myth.*, XCIII, 383.

(3) Gerhard, *Neuerworbene ant. Denkmäler des königl. Museums zu Berlin*, nº 1608; *Trinkschalen*, Taf. XII und XIII.

(4) Steph. Byzant., *v.* Παλική; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, IX, 584. Si le personnage qui accompagne cette femme était un Vulcain ordinaire avec son costume et ses attributs accoutumés, il faudrait reconnaître ici *Charis*, qui habite les forges avec Vulcain, son époux (Homer., *Iliad.*, Σ, 382 sqq.), ou *Aglaé* (Hesiod., *Theogon.*, 945). Eustathe (*ad* Homer., *Iliad.*, Σ, p. 1148) donne pour troisième nom à la femme d'Héphestus celui de *Thalia*, qui est aussi celui de la mère des Paliques. Parmi les filles qu'Héphestus a d'Aglaé, nous trouvons *Eusthénia* (Procl., *in Tim.*, II, p. 101), dont le nom conviendrait à l'action de la déesse représentée sur notre vase.

(5) Voyez nos planches LVI et LXV A.

semblance du mot qui, en grec, exprime la *sueur,* ὕδρος, et de celui par lequel on désigne une *barre* ou *masse de fer,* μύδρος. On pourrait donc trouver des rapports entre l'objet que tient ce Cyclope et l'action dans laquelle il est représenté.

Des mythographes (1) racontent que le géant Clytius fut tué par Vulcain, au moyen de masses de fer incandescentes que le dieu lança contre lui. D'autres témoignages anciens disent qu'Héphestus, préposé par Jupiter à la garde de Typhon, posa ses enclumes sur le cou du géant, et se mit à battre le fer dans les entrailles du mont Etna (2). Sur la magnifique coupe de la gigantomachie du Musée de Berlin (3), ainsi que sur celle qui offre un sujet analogue de la collection de M. le duc de Luynes (4), Vulcain porte des tenailles avec des tisons enflammés ou des masses de fer brûlantes. Les rapports des masses de fer (μύδροι) avec les enclumes attachées aux pieds de Junon enchaînée et suspendue par Jupiter ont été remarqués plus haut (5). Nous avons vu que ces enclumes faisaient allusion au bruit causé par le tonnerre; que la chute d'Héphestus indiquait le feu de la foudre s'échappant des nuages et venant tomber sur la terre. Tout ceci est applicable à la peinture que nous examinons. Les forges de Vulcain établies au sein de l'Etna rappellent les éruptions, les bruits souterrains, et tous les phénomènes volcaniques.

Le quatrième personnage de notre vase est le chef des forges, *Héphestus Ætnæus* (6), le même que le héros *Ætnæus,* fils de Promé-

(1) Apollod., I, 6, 2. Cf. Héphestus qui brûle le fleuve Xanthus. Homer., *Iliad.*, Φ, 342 sqq.

(2) Nicandr. *ap.* Antonin. Lib., *Metam.*, XXVIII. Ἀλλὰ μέγιστον ὄρος ἐπιβάλλει (Ζεὺς) Τυφῶνι τὴν Αἴτνην, καὶ αὐτῷ φύλακα τὸν Ἥφαιστον ἐπὶ τῶν ἄκρων ἐφίστησιν· ὁ δ' ἐνερείσας τοὺς ἄκμονας αὐτοῦ τῷ τραχήλῳ διάπυρον ἐργάζεται μύδρον. Observez, dans ce récit poétique, la manière dont Typhon foudroyé éteint la flamme qui le brûle. C'est l'image agrandie de l'opération au moyen de laquelle on trempe le fer. Καιόμενος δὲ ὁ Τυφὼν ἔκρυψεν ἑαυτόν, καὶ ἠφάνισεν τὴν φλόγα τῇ θαλάσσῃ.

(3) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1002; *Trinkschalen*, Taf. X und XI.

(4) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XIX. Cf. Gerhard, *Trinkschalen*, Taf. A, B.

(5) *Supra*, p. 99.

(6) Euripid., *Cyclop.*, 599; Ælian., *de Anim.*, XI, 3; Valer. Flacc., *Argon.*, II,

thée (1), qui donne des ordres à ses ouvriers et préside à leur travail. Ses cheveux blancs font souvenir des neiges qui couvrent le sommet de l'Etna (2). Il n'est pas certain que ce personnage ait des oreilles de satyre, comme le semble indiquer notre gravure. N'ayant pas eu l'occasion d'examiner le monument original, qui est perdu (3), nous ne saurions rien dire à cet égard. Les médailles frappées dans la ville d'Etna ont au droit une tête de Silène, et au revers le foudre forgé par les Cyclopes (4); et sur un bas-relief du Musée du Louvre, on voit les Cyclopes et les Satyres ou Cercopes, travaillant ensemble dans les forges de Vulcain (5).

L'objection la plus sérieuse qu'on pourrait présenter contre notre interprétation, repose sur les détails ou étranges ou trop familiers (6) que renferme cette *vue intérieure des forges de Vulcain*. Cette objection aurait en effet quelque valeur, si la scène que nous avons sous les yeux devait être considérée comme tout à fait sérieuse. Mais nous ne croyons pas qu'on doive lui assigner ce dernier caractère. Les compositions tirées des *drames satyriques* ont été souvent traitées par les artistes qui peignaient les vases, principalement les vases à figures noires : celle-ci nous paraît devoir être rangée dans la même catégorie. Eschyle avait intitulé une de ses pièces *Etna* ou les *Etnéennes*, et M. G. Hermann (7), qui a publié sur ce drame une dissertation à laquelle nous reviendrons bientôt, a prouvé qu'il appartenait au genre satyrique.

420. Cet Héphestus s'identifie avec le héros *Adranus*, père des Paliques. Hesych. *v.* Παλίκοι; Plutarch. *in Timol.*, 12. C'est le dieu qui préside à l'*abondance*, à la *fertilité*, désignées par le volcan. Voyez Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 254.

(1) Paus., IX, 25, 6.

(2) Cf. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, p. 66.

(3) Christie, *l. cit.*, p. 67; Welcker, *die Æschylische Trilogie*, S. 261.

(4) Mionnet, I, suppl., p. 359, n° 10.

(5) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 181.

(6) Nous voulons parler principalement de l'occupation très-peu noble de la déesse, qui met en mouvement le soufflet de la forge.

(7) *De Æschyli Ætnæis*, Leipzig, 1837, in-4°. Cf. Welcker, *die Griechischen Tragödien*, S. 57 folg.

PLANCHE LII.

La peinture gravée sur notre planche LII décore un *lécythus* (f. 39), à figures noires sur fond blanc, qui, du Musée du prince de Canino (1), a passé dans le Cabinet des Médailles et Antiques de Paris. On y voit deux forgerons nus et barbus qui, armés d'énormes marteaux, frappent à coups redoublés sur une tête de femme de forme colossale, qui semble sortir de terre; devant cette tête apparaissent deux grandes mains, entre lesquelles se trouve engagée la jambe gauche d'un des forgerons. Au côté gauche de la tête est fixé comme un bouquet de feuillage; des branches de même nature couronnent les deux forgerons d'une manière irrégulière. A chaque extrémité du tableau s'élève une colonne d'ordre dorique.

Dans une savante dissertation insérée au second volume des *Annales de l'Institut archéologique* (2), M. le professeur Welcker a donné une explication ingénieuse de la peinture que nous reproduisons ici. Le savant archéologue y reconnaît *la naissance des Paliques*, dieux honorés en Sicile, au pied du mont Etna. M. Panofka (3), à son tour, a ajouté quelques remarques érudites au travail de M. Welcker, remarques qui, du reste, n'ont pas obtenu l'entière approbation du savant professeur de Bonn (4). De son côté, M. G. Hermann (5) est venu contester l'explication développée par M. Welcker; il voit dans notre peinture *Pandore et les ouvriers qui la forment*, et le principal

(1) *Cat. étrusque*, n° 72. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 216.

(2) P. 245 et suiv. Voyez la pl. I, dans le même volume.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 395; V, p. 286.

(4) Zimmermann, *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, S. 241.

(5) *De Æschyli Ætnæis*, 1837.

argument qu'il allègue en faveur de son explication, c'est que Hésychius (1) cite une pièce de Sophocle qui avait pour titre *Pandore, ou ceux qui frappent avec le marteau* (Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι). M. Welcker a tâché de réfuter M. Hermann dans un article inséré au *Journal archéologique*, publié à Darmstadt par M. Zimmermann (2). Cependant, M. G. Hermann ne s'est point tenu pour battu, et sa réplique a paru dans le même *Journal archéologique* (3). Pour apprécier les éléments de cette discussion, il est nécessaire de faire connaître à nos lecteurs la fable des Paliques et les arguments fournis par M. Welcker à l'appui de son explication.

Thalia (4), suivant d'autres *Ætna*, fille d'Héphestus, nymphe qui habitait les bords du fleuve Symæthus, en Sicile, fut aimée par Zeus ou par Héphestus lui-même. Devenue grosse, et redoutant la colère d'Héra, elle pria la Terre de s'entr'ouvrir pour la recevoir dans son sein. Sa prière fut exaucée, et lorsque le terme de l'accouchement fut proche, la Terre s'entr'ouvrit de nouveau, et il en sortit deux enfants (5) qui furent appelés *Paliques*, parce qu'ils revinrent à la

(1) *V.* Κεχήλωμαι. Cf. Welcker, *die Æschylische Trilogie*, S. 77.

(2) *Zeitschrift für die Altherthumswissenschaft*, 1838, S. 235 folg. Cf. Panofka, art. *Pandora*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Grüber; Welcker, *die Griechischen Tragödien*, S. 58 und 1513.

(3) *L. cit.*, 1838, S. 489 folg.

(4) M. Welcker (*Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, S. 241) change, dans le texte d'Étienne de Byzance (*v.* Παλική), Θαλείας en Αἰθαλείαν, à cause des rapports qu'on peut trouver entre le nom ancien de l'île de Lemnos, Αἰθαλία (Steph. Byzant. *v.* Αἰθάλη), et le sens du verbe αἴθω, *brûler*. Mais nous croyons que la leçon Θαλεία doit être conservée : ce nom est répété par plus d'un écrivain ancien.

(5) Comparez la naissance du géant Tityus, qu'Élara, sa mère, met au monde quand Jupiter a caché cette nymphe dans les entrailles de la terre. Pherecyd., *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 761; Schol. *ad* Homer., *Odyss.*, H, 324; Apollod., 1, 4, 1. Cette comparaison de la fable des Paliques avec la naissance du géant Tityus, fils de la Terre (Γηγενής, Pherecyd., *l. cit.* et *Fragm.*, ed. Sturz., p. 151), nous indique qu'il ne faut établir aucune distinction entre *Ætna*, la mère des Paliques, et *Gæa*, qui reçoit la nymphe dans son sein. Virgile (*Æn.*, IX, 584) ne donne à la mère des Paliques d'autre titre que celui de *Mère*, ce qui nous reporte à la Mère des dieux, identique à Gæa. La leçon *Matris*, qui se trouve conservée dans Macrobe

lumière, ἀπὸ τοῦ πάλιν ἱκέσθαι, étant sortis de la terre, dans laquelle ils avaient d'abord été renfermés (1). Dans l'enceinte sacrée, où l'on honorait les Paliques, étaient deux sources à fleur de terre ou cratères très-petits, mais d'une immense profondeur et remplis d'une eau sulfureuse qui bouillait fortement. Les habitants du pays donnaient à ces cratères le nom de *Delli* (Δείλλοι), et les regardaient comme les *frères des Paliques* (2). On avait en grande vénération ces cratères, et la présence de la divinité se faisait sentir surtout dans la cérémonie qui accompagnait le serment exigé de ceux qui étaient accusés de vol ou de tout autre crime. Ce que l'on affirmait par serment était écrit sur une tablette qu'on jetait dans l'eau sulfureuse. Si la tablette revenait à la surface de l'eau, l'épreuve justifiait l'accusé; si, au contraire, elle était engloutie, le serment était regardé comme faux, et celui qui l'avait prêté était précipité dans le cratère. Ou bien l'accusateur lisait le contenu de la tablette, et l'accusé, couronné de guirlandes, revêtu d'une simple tunique sans ceinture, et agitant une branche (θάλλος) avec la main, le répétait mot pour mot en touchant le bord du cratère. S'il disait la vérité, il s'en allait sain et sauf; dans le cas contraire, il périssait sur-le-champ (3); d'autres fois il perdait la vue, avant de sortir de l'enceinte du temple (4).

(*Saturn.*, V, 19), doit être préférée à celle de *Martis*. Heyne (*ad* Virg. *l. cit.*) a rapporté l'épithète de *Mère* à la mère des Paliques, identique à Cérès. Ainsi M. Welcker (*Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, S. 241) a tort, selon nous, d'établir une distinction entre la nymphe *Thalia* et la déesse *Gæa*.

(1) Macrob., *Saturn.*, V, 19; Virg., *Æn.*, IX, 584, sqq., et *ibi* Serv.; Steph. Byzant. *v.* Παλική; Schol. *ad* Stat., *Theb.*, XII, 156; *Myth. Vat.*, I, 190; II, 45; Clem. Roman., *Homil.*, V, 13; *Recogn.*, X, 22.

(2) On ne peut hésiter sur cette dernière notion, toute étrange qu'elle doive paraître. Les auteurs grecs cités par Macrobe, Callias et Polémon, emploient l'expression ἀδελφοὶ τῶν Παλίκων, que l'écrivain latin traduit par *fratres Palicorum*. Hésychius (*v.* Παλίκοι) parle de deux *cratères* de même nature à Syracuse, et donne à ces cratères le nom de *Paliques*.

(3) Callias et Polemon *ap.* Macrob., *l. cit.*; Aristot., *Mirab. Auscult.*, 58; Antigon. Caryst., *Hist. mirab.*, 175; Ovid., *Metam.*, V, 406.

(4) Diodor. Sicul., XI, 89.

Telle était la légende racontée relativement aux Paliques, qui avaient aussi un oracle. Leur temple était un asile pour les esclaves, et on citait plusieurs faits merveilleux arrivés dans cette enceinte sacrée.

M. Welcker reconnaît donc dans la peinture que nous reproduisons sur notre planche LII, la *naissance des dieux Paliques,* qui, comme fils de Vulcain, sont les mêmes, selon ce savant, que les Cabires. Ils s'identifient encore avec les Cyclopes, et par cette raison ils peuvent être représentés avec l'attribut du marteau, qui convient à des forgerons. Le mot *Palique* (Παλίκος) n'exprimerait rien autre chose, en suivant toujours les inductions de M. Welcker, que l'action alternative du marteau qui vient s'abattre sur l'enclume; les mots πάλι, πάλιν, renferment l'idée de l'alternance (1).

Les Paliques frappent à coups redoublés sur la tête de leur mère; si leur enfantement a lieu par les mains, c'est qu'ils sont χειρογάστορες, ἐγχειρογάστορες, comme qui dirait *journaliers,* hommes qui vivent du travail de leurs mains (2). Cette naissance merveilleuse est exprimée dans notre peinture par la manière dont la jambe de l'un d'eux, de celui à droite, se trouve engagée et comme confondue encore avec les mains de sa mère. Les Cyclopes de la Lycie sont appelés γαστερόχειρες ou χειρογάστορες (3), et en général on peut en dire autant de tous les dieux subalternes qui forment le cortége de Vulcain; ce sont aussi des *travailleurs,* des *ouvriers* (τεκτονόχειρες) (4).

Après M. Welcker, M. Panofka (5) est venu ajouter quelques réflexions à l'appui de l'explication de ce savant. M. Panofka se croit en droit de substituer aux noms déjà connus de la mère des Paliques, *Ætna* et *Thalia,* celui d'*Acmoné,* lequel, il est vrai, n'existe dans aucun texte antique, mais dont l'existence paraît implicitement indiquée par les noms d'*Acmon* et d'*Acmonidès,* que portent des dieux

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 250. Ἀμβολαδὶς τετύποντες, comme dit Callimaque, *Hymn. in Dianam*, 61.

(2) Welcker; *l. cit.*, p. 246 et suiv.

(3) Strab., VIII, p. 273; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, B, p. 286.

(4) Procl. *in* Plat., *Tim.*, II, p. 100.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 395.

ouvriers (1). Dans cette hypothèse, le nom d'*Acmoné* serait en rapport avec l'action des Paliques qui frappent sur la tête de leur mère, comme sur une enclume (ἄκμων) (2).

L'explication de M. Welcker, quoique contestée, a été admise par les archéologues les plus versés dans ces sortes de matières (3), et nous-mêmes, dans une autre circonstance (4), nous n'avons pas hésité à l'admettre. Quelque ingénieuse que soit cette explication, elle paraît néanmoins manquer par la base. Aucun texte ancien ne désigne les *Paliques* comme forgerons, porteurs de marteaux, ou simplement comme ouvriers; ce n'est que par induction et comme fils de Vulcain qu'il serait possible de leur attribuer cette qualité. L'épithète de χειρογάστορες, ἐγχειρογάστορες, ou τεκτονόχειρες, ne leur est attribuée nulle part; ce n'est que par une seconde induction qu'on peut la leur appliquer. Et quand bien même on concéderait la légitimité de cette induction, s'en suivrait-il que le mot χειρογάστορες ait jamais voulu dire des *êtres nés de la main* (5)? M. Welcker cite la pièce du poëte co-

(1) *Acmon* est un Dactyle Idéen ou un Curète. Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 1129; Strab., X, p. 473; Diomed. gramm. III, p. 474, ed. Putsch. *Acmonidès* est un Cyclope (Ovid., *Fast.*, IV, 288), et ce même nom est donné à Charon (Hesych. *v.* Ἀκμονίδης), parce qu'il est fils d'*Acmon* ou d'Uranus. Hesych. *v.* Ἄκμων. Un des Cercopes porte aussi le nom d'*Acmon*. Eudoc., *Violarium*, t. I, p. 47, ed. Villoison. Dans l'Altis à l'Olympie, il y avait un autel consacré aux nymphes Acmènes (Ἀκμηναί). Paus., V, 15, 4. Hesych. *v.* Ἀκμαία, ἀκμάζουσα, θάλλουσα. Tous les fils d'Uranus sont appelés *Acmonides* (Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, Σ, p. 1154), c'est-à-dire des *forgerons*, parce qu'ils battent les métaux sur l'enclume. Un des Cyclopes s'appelle *Élatréus*, parce que ces compagnons de Vulcain *trempent* et *battent* le fer (ἐλατρεὺς, *fer trempé*, du verbe ἐλαύνω). Nonn., *Dionys.*, XXVIII, 240. Cf. *supra*, p. 159.

(2) Cf. le surnom *Chalcis*, que porte Combé, la mère des Curètes (Zenob., *Prov.*, VI, 50; Steph. Byzant. *v.* Χαλκίς), surnom qui fait allusion au bronze (χαλκὸς) mis en œuvre par les ouvriers qui travaillent les métaux. C'est aussi à ce travail que se rapportent les noms des trois Telchines, *Chrysus*, *Argyrus* et *Chalcus*. Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, I, p. 772.

(3) Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 216; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 395; art. *Pandora*, dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Grüber.

(4) *Cat. étrusque*, n° 72.

(5) M. Welcker (*Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 246) dit que, par la raison qu'ils sont

mique Nicophon (1), intitulée Χειρογάστορες ou Χειρογαστόρων γέννα; mais de ce que la comédie avait célébré la naissance des χειρογάστορες, en résulte-t-il que cette naissance ait eu lieu par la voie qui paraît indiquée sur notre peinture? Ajoutons que récemment M. Meineke (2) a condamné la leçon Χειρογαστόρων γέννα, fournie par le Scholiaste d'Aristophane, et démontré que la pièce de Nicophon n'avait jamais porté d'autre titre que celui de Χειρογάστορες.

Après avoir démontré la fragilité des arguments sur lesquels s'appuie l'interprétation de M. Welcker, il importe d'examiner la nouvelle opinion de M. Hermann. Cette opinion n'a pas d'autre base que le titre du drame de Sophocle, *Pandore, ou ceux qui frappent avec le marteau* (Σφυροκόποι). Il aurait donc existé une tradition, dans laquelle Pandore aurait été, non *pétrie avec la terre,* selon la plupart des témoignages de l'antiquité (3), mais *forgée.* Bien qu'une telle origine semble contraire à ce que nous savons de la formation de Pandore, nous devons remarquer, d'une part, que Vulcain, occupé à orner la figure qu'il a fabriquée sur la célèbre coupe d'*Anésidora* (4), est armé du marteau, ce qui le caractérise comme σφυροκόπος; d'autre part, les *Argonautiques,* poëme attribué à Orphée (5), nous indiquent une *Pandore à corps de fer :*

Ἡ μὲν γὰρ δέμας ἔσχε σιδήρεον, ἣν καλέουσιν
Πανδώρην χθόνιοι.

Ici, il est vrai, il ne s'agit que de l'apparition d'une divinité infernale associée à Hécate; mais qui dit *infernale* dit *tellurique;* et dans

manouvriers, leur naissance a lieu par les mains; voulant rapprocher le genre de leur naissance du métier qu'ils exercent.

(1) Athen., III, p. 126, E; Schol. *ad* Aristophan., *Aves*, 1550.

(2) *Fragm. comicorum græc.*, tom. I, p. 257, et t. II, p. 853.

(3) Hesiod., *Theogon.*, 570 sqq., *Oper. et dies*, 70.

(4) Cette belle coupe, décrite dans le *Cat. Magnoncour*, n° 9, vient d'être publiée, mais réduite, par M. Gerhard (*Festgedanken an Winckelmann*, Taf. 1) et par M. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CLVIII *bis*, 603 *c*.

(5) 977-78, ed. Hermann.

une donnée telle que celle qu'adopte Sophocle, donnée satyrique et comique, rien n'empêche de croire que Pandore ait été également représentée avec un corps de fer ou de tout autre métal. M. G. Hermann (1) est de cet avis, et croit que la Pandore de Sophocle était un drame satyrique.

Mais l'explication proposée par M. Hermann donne lieu à d'autres objections. D'où vient, par exemple, que nous ne voyons que la tête de Pandore? On aurait trouvé, il y a quelques années, bien téméraire l'assimilation de la jeune Pandore, ouvrage de Vulcain et de Minerve (2), avec la Terre, surnommée Πανδώρα (3) ou Πανδώτειρα (4), à cause de sa fécondité. Mais aujourd'hui nous connaissons un monument sur lequel, au nom de Pandore, qui paraissait invariablement attaché à l'œuvre de Vulcain, a été substituée une épithète commune à la Terre et à Déméter, Ἀνησιδώρα (5). Pandore pétrie avec le limon de la terre n'est donc point, sous un certain aspect, différente de la Terre elle-même; c'est pourquoi elle nous apparaît ici à demi sortant du sol, comme sur les vases de la naissance d'Érichthonius (6).

La relation établie par M. G. Hermann entre notre peinture et le

(1) *De Æschyli Ætneis*, p. 14 : *Videbuntur ergo juvenes isti esse fabri, qui ex ferro vel ex alia mallei patiente materia ingentis mulieris caput cudant.* Cf. Welcker, *die Æschylische Trilógie*, S. 77.

(2) Hesiod., *Opera et Dies*, 70 sqq.

(3) Hesych. *v.* Πανδώρα, ἡ γῆ, ὅτι τὰ πρὸς τὸ ζῆν πάντα δωρεῖται· ἀφ' οὗ καὶ Ζείδωρος, καὶ Ἀνησιδώρα. Cf. Schol. *ad* Aristophan., *Aves*, 972.

(4) Orph., *Hymn.*, XXVI, 2, ed. Hermann. Cf. Hymn. X, 16, où cette même épithète est donnée à la *Nature*.

(5) Hesych. *v.* Ἀνησιδώρα, ἡ γῆ, διὰ τὸ τοὺς καρποὺς ἀνιέναι. Alciphron, *Epist.*, I, 3; Plutarch., *Sympos.*, IX, 14, t. VIII, p. 969, ed. Reiske; Paus. I, 31, 2.

(6) Voyez nos pl. LXXXIV, LXXXV et LXXXV, A. La statue de Gæa, à l'Acropolis d'Athènes (Paus., I, 24, 3), était probablement représentée à genoux. Cf. Lenormant, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 63 et suiv. Cf. aussi l'Océanide *Coryphé*, mère de Minerve (Cic., *de Nat. Deorum*, III, 23), dont le nom rappelle la tête (κορυφή) de Jupiter, de laquelle la déesse sort toute armée. *Athéné Coryphasia* (Paus., IV, 36, 2) était honorée au promontoire *Coryphasion*, en Messénie. *Artémis Coryphæa* (Paus., II, 28, 2) avait un temple sur le mont *Coryphæon*, près d'Épidaure. Enfin, Jupiter portait le surnom de *Coryphæus* (Paus., II, 4, 5), identique à celui de *Capitolinus*. Voir la *Nouv. Gal. myth.*, p. 43.

drame de Sophocle a donc un caractère suffisant de vraisemblance. Mais quels sont proprement les Σφυροκόποι de ce drame? Des compagnons de Vulcain, sans doute, substitués à Vulcain lui-même, le fabricateur de Pandore; des Cyclopes forgerons, armés du marteau et frappant sur l'enclume (1).

Mais cette jambe qui *sort des mains* de Pandore présente-elle donc une circonstance indifférente? Nous ne le pensons pas. L'action en elle-même nous paraît avoir été bien vue par M. Welcker, et d'ailleurs, à défaut du texte que ce savant avait employé, et dont l'autorité n'existe plus, après la correction de M. Meineke (2), le grammairien Diomède nous fournit un récit qui justifie pleinement, ce nous semble, cette partie de l'interprétation de M. Welcker (3). Suivant Diomède (4), « quand Ops, dans sa fuite, fut arrivée au mont Ida, dans « l'île de Crète, elle appuya ses mains contre la montagne, et dans « cette position elle mit au monde le petit Jupiter. Des marques de « ses mains, empreintes sur la terre, sortirent les Curètes ou Cory-

(1) M. Panofka (art. *Pandora,* dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Grüber) explique les Σφυροκόποι par les ouvriers de Vulcain qui préparent les ornements destinés à la toilette de Pandore. Cf. Welcker, *Die griechische Tragödien*, S. 75.

(2) *Supra,* p. 167.

(3) M. Hermann (*de Æschyli Ætnæis*, p. 10) regarde comme une chose due au hasard la circonstance que la jambe d'un des forgerons soit confondue avec les mains de la mère. Nous ne pouvons être de cet avis, car, malgré la rudesse de style de cette peinture, il est impossible que ce qui paraît à M. Hermann une confusion fortuite n'ait été exécuté ainsi avec intention.

(4) L. III, p. 474, ed. Putsch. *Aiunt Opem in Idam montem insulæ Cretæ fugiendo delatam, manus suas imposuisse memorato monti, et sic infantem* (Jovem) *ipsum edidisse, et ex* manuum impressione *emersisse Curetas sive Corybantes, quos a montis nomine et a qualitate facti,* Idæos Dactylos *appellant.* Ces *Dactyles* sont identifiés avec les *Cabires.* Idem, *ibid.*, p. 475. D'autres récits relatifs à la naissance des Dactyles sont rapportés par le Scholiaste d'Apollonius de Rhodes (*ad Argon.*, I, 1129). Mnaséas, cité par le même Scholiaste (*ad l. cit.*), donne aux Dactyles *Dactylus* pour père, et *Ida* pour mère. Proserpine, si souvent identifiée avec la déesse Mère, porte le surnom de Χειρογονία, *celle qui enfante par les mains.* Hesych., *sub verbo.* Quelques idoles phéniciennes semblent indiquer la naissance par les mains. Della Marmora, *Sopra alcune monete fenicie*, p. 32.

22

«bantes, qui, par rapport au nom de la montagne et à la manière «dont ils étaient nés, furent appelés les *Dactyles Idéens.*»

Remarquez, à l'appui de cette légende, le sens du mot יד (*id*) *la main*, et le rapport de δάκτυλος, *le doigt*, en grec, avec יד, *la main*, en hébreu. Les *Dactyles Idéens, nés de la main*, sont d'ailleurs des forgerons, comme les Cyclopes (1); et en même temps, les *forgerons nés de la main*, que représente notre peinture, doivent se confondre avec les Dactyles Idéens.

Toujours la naissance d'une divinité est accompagnée de l'accroissement instantané. C'est ainsi que Minerve sort toute armée de la tête de Jupiter. Mercure, aussitôt après sa naissance, va dérober les génisses d'Apollon, et puis il retourne se coucher dans son berceau.

La mère des Dactyles est *Ops*, divinité identifiée à la *Terre*; et si la Terre porte l'épithète de *Pandora*, celle de *Thalia* (2), la verdoyante, ne lui convient-elle pas également? Thalia, à laquelle la Terre ouvre son sein, et qui en sort ensuite pour donner naissance à ses fils, ne ressemble-t-elle pas d'une manière frappante à Pandore, qui, dans un sens, est la Terre elle-même, et, dans un autre, est pétrie avec le limon de la terre?

Par cette voie, on rentre, d'une manière inattendue, dans l'hypo-

(1) Ils inventent l'art de travailler le fer et les autres métaux. Strab., X, p. 473; Plin., *H. N.*, VII, 56, 57; Clem. Alex., *Strom.*, I, p. 362, ed. Potter.

(2) *Thalia* est aussi le nom de la mère des *Corybantes*, fils d'Apollon (Apollod., I, 3, 4; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 77), et nous avons vu que les Corybantes sont identifiés par les anciens avec les Dactyles. *Supra*, p. 169. Ainsi les Paliques, fils de *Thalia*, rentrent dans la même catégorie. Diodore de Sicile (III, 55) nous apprend que les Corybantes passaient aussi pour fils de la Mère des Dieux. Quant aux branches qu'on remarque dans notre peinture, peuvent-elles se rapporter au même nom de *Thalia*, qui exprime l'action de *germer*, de *végéter* (de θάλλω, *pousser*, *verdoyer*)? Cf. Calpurn., VI, 77, ed. Wernsdorf et Intpp., *Silva Thalea.* D'Orville (*Sicula*, p. 235 et 246) rapporte les noms de *Thalia* et d'Etna à la végétation vigoureuse et aux flammes produites par le volcan, θαλλεῖ καὶ αἴθεται. *Adranus*, le dieu qui préside à la fertilité, rentre tout à fait dans les mêmes données. Ælian., *de Anim.*, XI, 20; Plutarch., *in Timol.*, 12. Cf. Welcker, *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 254.

thèse de M. Welcker; et, dès lors, la comparaison des Paliques, fils d'Ætna et de Vulcain, avec les Dactyles et les forgerons, paraît suffisamment justifiée, au moins quant au fond des idées. Mais la fable des Paliques était une fable purement locale, et on est plus près de la vérité, ce nous semble, en donnant à une explication archéologique un sens plus général et plus étendu (1).

D'après les réflexions qui précèdent, nous ne verrions donc aucune difficulté à ce que la représentation de notre lécythus eût trait à la fois à la naissance des Curètes et à la formation de Pandore, c'est-à-dire à la transformation de la Terre, qui vient de produire les deux ouvriers, de la masse inerte et informe en un être animé qui sert à personnifier la déesse Gæa. Cette simultanéité de la naissance des Autochthones, sortis du sein de la terre, et de la formation de Pandore, n'a rien de plus étonnant que la naissance même des ouvriers (τεκτονόχειρες), ou que celle de Minerve et de Bacchus, les uns nés des mains d'une déesse, les autres nés de la tête ou de la cuisse d'un dieu.

Mais nous devons mettre un terme à ces recherches, qui nous éloigneraient de plus en plus du résultat que nous voulons obtenir, c'est-à-dire l'explication directe de notre peinture; et sur ce point, nous ne pouvons arriver, malgré tous nos efforts, à quelque chose de certain et de complet. Disons, en terminant, qu'entre deux opinions également ingénieuses, celle de M. Welcker, plus satisfaisante pour l'ensemble, a le défaut de ne s'appuyer sur aucun texte positif; tandis que celle de M. Hermann, qui laisse dans le vague un plus grand nombre de détails importants, offre au moins un de ces rapports frappants entre les monuments et les textes, condition première de toute saine interprétation archéologique.

(1) Le vase que nous reproduisons est de fabrique sicilienne; les Cyclopes se rattachent particulièrement à la Sicile, mais on les retrouve dans un grand nombre d'autres localités, tandis que les Paliques n'étaient honorés, d'après les traditions connues, que dans la Sicile.

PLANCHE LIII.

Notre planche LIII reproduit une peinture publiée dans le recueil de Passeri (1). Elle fait la décoration d'un *oxybaphon* (f. 79) à figures jaunes, de fabrique de la Grande-Grèce. On y voit, comme sur la planche précédente, deux forgerons armés de leurs marteaux. Ils s'avancent vers une femme qui sort de terre, telle qu'on a l'habitude de figurer la déesse Gæa (2). Un quatrième personnage, chauve et vêtu comme un ouvrier, est placé derrière cette femme; il semble, par son geste, témoigner ou sa joie ou sa surprise. Un arbre dépouillé de ses feuilles est près de la femme.

Il est évident pour nous que les deux peintures reproduites sur nos planches LI et LII s'expliquent l'une par l'autre. M. G. Hermann (3) a cru y trouver des différences notables. Ici, il ne reconnaît pas Pandore, mais bien Gæa (4). Comme nous avons tâché de le démontrer dans l'article précédent, Pandore n'est qu'une épithète de la Terre, aussi bien que Thalia. Du reste, rejetant encore l'explication de M. Welcker (5), qui reconnaît ici un second sujet des dieux Paliques, M. Hermann ne nous fournit aucune interprétation nouvelle.

D'après ce qu'on a fait observer, nous devons reconnaître ici *Pandore* déjà formée et s'élevant de terre. Ses fils, les *Cyclopes*, s'avancent vers elle avec leurs marteaux à la main pour achever leur ouvrage. Près de Pandore est *Héphestus*, dont la calvitie répond aux cheveux

(1) *Pict. in vasculis*, tab. CCLIV. Cf. *Ann. de l'Inst. arch.*, II, pl. K.

(2) Voyez nos pl. LXXXIV, LXXXV et LXXXV, A.

(3) *De Æschyli Ætnæis*, p. 14.

(4) *L. cit.* Voici les paroles de ce savant: *Vel Terram Matrem, vel aliam nescio quam deam ex terra emergentem.*

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 256.

blancs du vieux Vulcain de notre planche LI. C'est le dieu artiste qui préside lui-même au travail de ses compagnons (1).

Le revers de ce vase montre trois éphèbes drapés. Quant à la peinture qui, dans les *Annales de l'Institut archéologique* (2), a été donnée comme étant le revers de l'oxybaphon reproduit par nous, elle fait l'ornement de deux autres vases peints (3). C'est, du reste, un de ces sujets palestriques que les céramographes ont souvent répétés. M. Welcker (4) croit reconnaître dans cette peinture *Vulcain* avec les deux *Paliques*. Mais il faut avouer que la gravure négligée du recueil de Passeri peut induire en erreur. Quand on n'a pas pu observer de ses propres yeux les monuments originaux, on ne doit guère attacher d'importance à des sujets aussi mal rendus, et qui, pour nous, sont d'une banalité évidente. Il arrive souvent que les compositions les plus communes, celles qui nous font voir des jeux athlétiques ou des personnages drapés et armés de bâtons, revêtent un caractère étrange, par suite de la négligence avec laquelle ils sont reproduits dans les recueils anciennement publiés.

(1) Nous avons vu (*supra*, p. 167) que Vulcain lui-même forma Pandore. Nous aimons donc mieux reconnaître ici Vulcain que Jupiter ou Saturne, selon M. Welcker. *Ann. de l'Inst. arch.*, p. 257; *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, S. 240.

(2) II, pl. K.

(3) Passeri, *Pict. in vasculis*, tab. CLXV et CCLIII; Gori, *Museum etrusc.*, tab. CLXXXVIII. Cette erreur a été relevée déjà par M. Welcker, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 138.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 257; *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1838, S. 239.

CHAPITRE V.

MINERVE.

La série des représentations de Minerve est très-nombreuse sur les vases peints. Peu de divinités ont été aussi souvent figurées par les artistes anciens. Indépendamment des représentations de Minerve que nous donnons ici, nous retrouverons cette déesse dans une foule de mythes héroïques. Associée quelquefois à Apollon (1) et à Bacchus (2), c'est surtout avec Hercule, avec Persée, avec Thésée, et avec Érichthonius, que nous verrons apparaître Athéné.

Autant les théogonies sont rares en général, autant celles de Minerve et de Bacchus sont fréquentes. Ce sont là les deux théogonies que le génie des artistes grecs s'est plu à reproduire avec toutes sortes de variantes. Minerve, comme nous venons de le dire, paraît dans une foule de scènes : tantôt elle est armée du casque, de l'égide, du bouclier et de la lance; tantôt elle est entièrement désarmée, et il aurait été souvent difficile de la reconnaître, si des inscriptions positives ne nous avaient pas indiqué son nom (3). Quand Minerve n'a pas d'armes, on la confond aisément

(1) Surtout dans les scènes de la dispute musicale entre Apollon et Marsyas. Voyez Passeri, *Pict. in vasculis*, tab. CCXXXV; d'Hancarville, *Vases d'Hamilton*, IV, pl. LXIV; Tischbein, *Vases d'Hamilton*, III, pl. V, éd. de Florence et de Paris. Cf. une hydrie à figures noires de la collection Basseggio à Rome. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. XVII.

(2) Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 192; *Cat. Durand*, n°s 112 et 113; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1838, p. 9. Cf. une hydrie à figures noires de la collection Feoli, à Rome, et une amphore à figures noires du Musée de Berlin. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. XXV und XXXVII.

(3) Nous pouvons citer ici la magnifique coupe à figures noires, avec deux noms d'artistes, du Musée du prince de Canino, aujourd'hui conservée à la Pinacothèque

avec Vénus, avec Junon, avec Latone, ou avec des reines de la mythologie héroïque. Mais dès que le casque et l'égide se montrent, on est presque sûr de ne pas se tromper, en désignant la déesse qui les porte sous le nom de Minerve. Toutefois, nous verrons au chapitre de *Neptune* une Vénus armée de l'égide (1), représentation excessivement rare, puisqu'aucun auteur ne donne cet attribut à Vénus. En revanche, Minerve, relevant d'une main un bout de son péplus, geste caractéristique de Vénus, paraît à côté de Thésée qui dompte le taureau de Marathon, sur un oxybaphon à figures rouges du Musée de Naples (2). Mais nous savons qu'à Corinthe et en plusieurs autres endroits, on honorait une Aphrodite armée (3), et qu'en Asie, Minerve et Vénus non-seulement tendaient à se confondre, mais encore paraissaient avoir eu un prototype commun (4).

Le complément des représentations de Minerve se trouvera dans la partie de notre ouvrage consacrée aux mythes héroïques, et surtout au chapitre d'*Hercule*. Quant aux *vases panathénaïques* qui représentent Minerve debout, vibrant la lance, entre deux colonnes doriques surmontées de coqs, de panthères, de chouettes, ou quelquefois d'amphores (5), ces scènes trouveront leur place dans la quatrième partie de l'ouvrage, destinée aux sujets de *la vie privée* et aux *jeux du stade et de la palestre.*

de Munich. *Réserve étrusque*, coupes, n° 1. Cf. *Cat. Magnoncour*, n[os] 42 et 44. Voyez aussi Inghirami, *Vasi fittili*, tav. LXI.

(1) Brœndsted, *A brief description of thirty-two greek vases*, n° XXIX.

(2) *Mus. Borbon.*, t. VIII, tav. XIII; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. LIV; Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 388, n° 1861.

(3) Paus., II, 4, 7. A Sparte (Paus. III, 15, 8) et à Cythère. Paus., III, 23, 1. Cf. de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, 1[re] partie, p. 38.

(4) Κυβήλη est une épithète d'Aphrodite. Nonn., *Dionys.*, XLVIII, 698; Hesych. *v.* Κυβήκη. Athéné a d'étroits rapports avec la Mère des Dieux, surtout dans la Troade. Cf. Lenormant, *Nouv. Annales*, I, p. 240 et 241; de Witte, *ibid.*, I, p. 552.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XX et XXVI, 4; Gerhard, *Ann. de l'Inst. arch.* II, p. 224, et III, p. 230; Campanari, *Vasi Feoli*, n° 69; Braun, *Ann. de l'Inst. arch.*, VIII, p. 180.

PLANCHE LIV.

Si la suite des représentations relatives au retour de Vulcain à l'Olympe nous a offert un riche développement, les peintures qui retracent la naissance de Minerve ne sont certes pas une des séries les moins importantes et les moins curieuses que nous montrent les vases peints. Aujourd'hui, grâces aux fouilles de l'Étrurie, la naissance de Minerve, sujet de la plus grande rareté parmi les vases de la Grande-Grèce, est devenue une des compositions que l'on rencontre souvent, surtout sur les vases à figures noires. Avant d'aborder l'explication des planches suivantes, nous indiquerons ici les circonstances du mythe, les monuments anciens qui retracent cette théogonie, et les principales peintures de la naissance de Minerve que nous avons cru devoir omettre dans notre recueil.

Apollodore (1) raconte que « Jupiter aima Métis, qui prit toutes « sortes de formes pour se soustraire à ses poursuites. Étant devenue « enceinte, elle lui prédit qu'après la fille dont elle allait accoucher, « elle aurait un fils qui deviendrait le maître du ciel. Dans la crainte « de cet événement, Jupiter avala Métis. Le terme de l'accouchement « étant arrivé, *Prométhée* lui donna un coup de hache sur la tête; se« lon d'autres, ce fut *Vulcain,* et Minerve sortit toute armée de sa « tête, auprès du fleuve Triton. »

La plupart des auteurs anciens (2) s'accordent avec Apollodore, quant aux principales circonstances du mythe de la naissance de

(1) 1, 3, 6.

(2) Hesiod., *Theogon.*, 886 sqq.; Pindar., *Olymp.*, VII, 35 sqq., ed. Bœckh, et *ibi* Schol.; Homer., *Hymn.*, XXVIII; Etym. M. *v.* Ἐρεχθεύς; Chrysipp. *ap.* Galen., *de Hippocr.*, et Plat., *Dogm.*, t. I, p. 273, ed. Basl. Cf. Ruhnken, *Epist. crit.*, p. 184 sqq. ed. Lugd. Batav., 1808.

Minerve; seulement on indique plusieurs localités dans lesquelles on prétendait que Minerve était née (1). Dans la *Théogonie* d'Hésiode (2), Uranus et Gæa font à Jupiter la prédiction menaçante. Pindare (3) dit que ce fut *Vulcain* qui assista Jupiter dans les douleurs de l'enfantement, et cette tradition a été suivie presque généralement. Mais Euripide (4) nomme aussi *Prométhée;* d'autres auteurs donnent ce rôle à *Mercure* (5), ou bien à *Palamaon* (6). Ce dernier personnage, père de Dédale, comme nous l'apprend Pausanias (7), n'est au fond qu'une épithète du dieu artiste (Παλαμάων, *l'habile par les mains*, de παλαμάω, *travailler avec les mains*) (8), de même que le héros *Eupalamus*, autre nom du père de Dédale (9). Suivant quelques auteurs, Minerve était sortie de la tête de Jupiter non-seulement armée, mais encore montée sur un char (10).

Les anciens nous ont laissé un grand nombre d'explications de la naissance de Minerve : toutes ces explications sont basées sur le sens

(1) La *Libye*, Herodot., IV, 180; Apollod., III, 12, 3; Apoll. Rhod., *Argon.*, IV, 1309 sqq. et *ibi* Schol.; Schol. *ad* Pindar., *Pyth.*, IV, 35; Eustath. *ad* Dionys. Perieg. 267; Paus., I, 14, 5. La *Béotie*, Paus., IX, 33, 5; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, II, 171. La *Crète*, Aristocles, *ap.* Schol. *ad* Pind., *Olymp.*, VII, 66. L'*Arcadie*, Paus., VIII, 26, 4. La *Thessalie*, où Minerve passait pour fille d'Itonus. Etym. M. *v.* Ἰτωνίς; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 355; Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 551. Cf. Paus., I, 13, 2. La seconde Minerve, selon Cicéron (*de Nat. Deorum*, III, 23), était née en Égypte. Cf. Ampel., IX.

(2) 891 sqq.

(3) *Olymp.*, VII, 35, ed. Boeckh et *ibi* Schol.

(4) *Ion.*, 455.

(5) Schol. *ad* Pindar., *Olymp.*, VII, 65; Philodème cité et restitué par M. Avellino, *Descrizione di una casa pompeiana*, p. 58. Καὶ τῶν ἀρχαίων τινὲς δημιουργῶν τοῦτον [id est Ἑρμῆν] παρεστῶτα τῷ Διῒ ποιοῦσι πελεκὺν ἔχοντα καθάπερ ἐν τῷ τῆς Χαλκιοίκου. Le manuscrit d'Herculanum dont ce fragment faisait partie était, à ce qu'il paraît, un traité περὶ Εὐσεβείας; on n'a pu lire tout le manuscrit, ni même, à ce qu'assure M. Avellino, en conserver les fragments.

(6) Schol. *ad* Pindar., *l. cit.* C'est toujours au moyen de la hache que les divers assistants donnent naissance à Minerve.

(7) IX, 3, 2.

(8) Cf. Welcker, *die Æschylische Trilogie*, S. 279; Creuzer, *Symbolique*, traduct. de M. Guigniaut, t. II, p. 781, et les réflexions ajoutées par le savant traducteur.

(9) Hygin., *Fab.* 274; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, VI, 14.

(10) Etym. M. *v.* Ἱππία. Stésichore (*ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, IV, 1310)

ordinaire du mot μῆτις, *intelligence*, et sur le caractère de Minerve, considérée comme déesse de la *pensée*, sortie de la tête de Jupiter, siége elle-même de la pensée divine. De là l'intention allégorique de ces interprétations, dont la source est certainement ancienne, puisqu'on en trouve la trace évidente dans la *Théogonie* d'Hésiode (1). Nous n'avons pas néanmoins besoin d'entrer dans cet ordre d'explications, qui ne paraît avoir influé d'aucune manière sur les compositions anciennes qui ont pour objet de représenter la *naissance de Minerve*. Dans notre conviction, d'ailleurs, le sens moral et allégorique de ce mythe important n'est que secondaire et postérieur. *Métis* est un des nombreux dérivés du primitif *Ma* (2), auquel appartient *Meter*, laquelle nous reporte aussitôt et à Cybèle et à Cérès. Jupiter poursuit *Métis*, comme il poursuit la *Mère des Dieux* (3) et *Cérès* (4). La *tête*, ainsi qu'on a tâché de le démontrer dans une autre circonstance (5), a été un symbole de l'unité cosmique, avant d'être considérée comme le siége de l'intelligence. *Athéné*, enfin, sous la forme primitive et orientale, *Tanath* (6), n'est autre que Jupiter ou *Tan*, avec le signe du féminin.

fut le premier qui prétendit que Minerve était sortie avec ses armes de la tête de Jupiter. Cf. sur la naissance de Minerve, Lucian., *Dialog. Deorum*, VIII.

(1) *Métis était celle qui des dieux et des mortels en savait le plus long :* Πλεῖστα θεῶν εἰδυῖαν ἰδὲ θνητῶν ἀνθρώπων. (*Theogon.*, 887). Jupiter l'absorba dans son sein, *afin que la déesse lui enseignât le bien et le mal :* ὡς δή οἱ φράσσαιτο θεὰ ἀγαθόν τε κακόν τε (900). Ce dernier vers, considéré comme suspect par Heyne et Wolf, est néanmoins cité dans Galien, *de Hippocrat.*, et Plat., *Dogm.*, t. I, p. 273, ed. Basl. Voyez, sur les explications allégoriques de la naissance de Minerve, Phurnut., *de Nat. Deorum*, XIX et XX; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, A, p. 83 et 84; Creuzer, *Meletem.*, I, p. 45, et *ad* Cic. *de Nat. Deorum*, I, 15, p. 71.

(2) Cf. Lenormant, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 225 et suiv.

(3) Arnob., *Adv. gentes*, V, 5.

(4) Clem. Alex., *Protrept.*, p. 13, ed. Potter.

(5) *Nouvelle Gal. myth.*, p. 40 et suiv.

(6) Gesenius, *Mon. phœn.*, p. 115 sqq. Nous n'adoptons pleinement du travail de M. Gesenius que la leçon תנת ou תנית, et l'assimilation de *Tanath* ou *Tanith* à la *Tanaïtis* des auteurs grecs. Quant au reste des développements de cet habile interprète, nous nous réservons d'en démontrer ailleurs l'incertitude, et surtout nous rejetons le rapprochement déjà proposé par

La moindre attention donnée aux récits d'Hésiode et d'Apollodore confirme les observations que nous venons de présenter. Jupiter absorbant *Métis*, le principe féminin, devient lui-même Androgyne :

Ζεὺς ἄρσην γένετο, Ζεὺς ἄμβροτος ἔπλετο νύμφη (1),

disent les Orphiques dans une intention évidemment semblable. Il est à la fois *Métis* et le premier *Éros*, le générateur universel :

Καὶ Μῆτις, πρῶτος γενέτωρ, καὶ Ἔρως πολυτερπής (2).

Cette ardeur de Jupiter à avaler l'objet même de son amour, le rapproche de son père *Cronus*, qui dévore tous ses enfants. La mythologie nous offre aussi un héros *Érysichthon*, dont le nom attique doit exciter notre attention, et dont la faim est tellement insatiable, qu'il vend jusqu'à sa fille pour l'assouvir (3). Ici la crudité de la fable primitive est adoucie. Mais quand nous trouvons de quel don merveilleux la fille d'Érysichthon fut gratifiée par Neptune, son amant, celui

Akerblad entre *Tanath* et la *Neith* égyptienne (*ta Neith*, avec le signe préfixe du féminin). Il nous paraît plus naturel de considérer *Tanath* comme le féminin de *Tan*, de même que *Baalath* est le féminin de *Baal*. Par ce moyen, nous restituons à la source phénicienne le Τὰν Κρεταγένης des médailles de Polyrhenium de Crète. C'est sous ce point de vue que nous avons pu dire (*supra*, p. 17), d'accord avec M. Schwenck, que le nom de Jupiter (Τάν, Δάν, Ζάν) et celui de Minerve (Ἀθήνη, Ἰτωνία, Ταναΐτις) appartiennent à une origine commune. Cf. la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 33, note 12. L'équivalent phénicien de *Tan* se trouve dans le personnage divin de *Bel-Itan*, sur lequel il faut lire les développements donnés par M. Movers, *Die Phœnizier*, I, S. 256, folg.

(1) Orph., *Fragm.*, VI, 11, ed. Hermann.

(2) Idem, *ibid.*, 19. Nous rapportons πρῶτος γενέτωρ à Ἔρως ; la construction n'est pas impossible, et la notion qui fait considérer *Éros* comme le premier générateur est vulgaire. Toutefois, M. Hermann (*ad h. l.*) cite des exemples dans lesquels *Métis* est accompagnée d'adjectifs masculins, avec une intention évidente de faire de ce personnage un être hermaphrodite : le problème est difficile à résoudre, et l'espace nous manque pour en faire l'examen.

(3) Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 1393; Ovid., *Metam.*, VIII, 840 sqq.

de se transformer toutes les fois qu'elle serait vendue, et de revenir ainsi à son père, nous nous rappelons que *Métis* aussi prend toutes les formes pour échapper à *Jupiter;* et le nom même de la fille d'Érysichthon, *Mestra,* dérivé de *Ma,* comme *Métis* et *Meter* (1), analogue à *Hypermnestra,* la fille de *Danaüs,* et à *Médée,* la souveraine des transformations, complète notre conviction. Quel n'est pas notre étonnement ensuite, quand nous retrouvons chez Apollodore (2) *Métis* non plus avalée elle-même, mais fournissant à Jupiter le breuvage au moyen duquel il fera rendre par Cronus les fils qu'il a dévorés? *Métis* ne devient-elle pas alors clairement le principe au moyen duquel la nature produit les phases successives et identiques de la destruction et de la génération?

Métis a prédit à Jupiter qu'après sa fille elle aurait un fils qui deviendrait le roi des dieux et des hommes (3). Jupiter prévient cette usurpation, en absorbant Métis dans son sein. Mais la prédiction de Métis s'accomplit, en ce sens que le caractère des deux sexes appartient à l'enfant dont elle était enceinte. La déesse armée, pratiquant tous les exercices virils, est un être hermaphrodite, comme l'efféminé Dionysus, cet autre fils que Jupiter portera dans sa cuisse, après qu'il aura porté Athéné dans sa tête.

Telles sont les idées dont nous retrouvons la trace dans le mythe de la naissance de Minerve. Quant aux monuments qui le représentent, ils ont principalement pour objet de célébrer la déesse protectrice d'Athènes. Leur origine attique nous semble incontestable, et l'on se persuadera sans peine qu'ils ne dérivent que d'un petit

(1) Cf. *Athéné mère*, adorée dans l'Élide. Paus., V, 3, 3.

(2) I, 2, 1. Dans Hésiode (*Theogon.*, 494), c'est Gæa qui fournit ce breuvage à Jupiter.

(3) Il y a une grande analogie entre le mythe de Métis et celui de Thétis. La Néréide a le don de prendre toutes sortes de formes pour échapper aux poursuites de ses amants. Le fils qui doit naître d'elle sera, d'après les prédictions de Prométhée, plus puissant que son père. Æschyl., *Prometh.*, 908 sqq.; Lucian., *Dialog. Deorum*, I. Cf. de Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 93.

nombre de types. Nous pouvons donc passer immédiatement à leur examen.

NAISSANCE DE MINERVE.

A la tête de ces monuments se place la grande composition exécutée par Phidias, pour décorer le fronton oriental du Parthénon (1). Environ la moitié des statues qui faisaient partie de cette admirable composition existe encore, et est conservée aujourd'hui au Musée Britannique. Plusieurs archéologues ont proposé des restitutions pour compléter cette grande scène. D'après les monuments dont la connaissance est parvenue jusqu'à nous, on peut se faire du moins une idée de l'ensemble. Quant aux statues qui manquent dans les groupes du fronton du Parthénon, les monuments nous laissent quelque latitude pour le choix. Ce sont les personnages qui occupaient le centre du fronton, autour du trône de Jupiter, qui ont disparu. Au milieu devait être placé Jupiter assis sur son trône, entre Prométhée (2) et Ilithyie; Athéné s'élançait de sa tête. Plus loin étaient, à la droite du père des dieux Héra et Posidon, à sa gauche Artémis et Arès. Iris, suivie des deux Heures Thallo et Carpo (3) et de Thésée, correspondait à la Victoire et à Gæa Curotrophos accompagnées de Déméter et de Coré, placées de l'autre côté du trône. Enfin, aux deux extrémités du fronton, on voyait les chars d'Hélius et de Séléné (4).

(1) Paus., I, 24, 5. Πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν.

(2) Nous préférons *Prométhée* à *Vulcain*, parce que, dans les traditions attiques, on évitait autant que possible de rapprocher Vulcain de Minerve, parce que ce dieu avait voulu porter atteinte à la chasteté de la déesse. Apollod., III, 14, 6. Nous devons avouer, toutefois, que d'autres traditions attribuaient cette dernière action à Prométhée lui-même. Duris *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1249.

(3) Paus. IX, 35, 1.

(4) M. Millingen (*Ann. de l'Inst. arch.*, IV, p. 197 et suiv.) a donné un résumé des diverses opinions sur les frontons du Parthénon. Visconti, *Opere varie*, III, p. 103 et suiv.; colonel Leake, *Topography of Athens*, London, 1821; Quatremère de Quincy, *Monuments et ouvrages d'art an-*

Après le fronton du Parthénon, nous trouvons dans Pausanias (1) un groupe représentant Minerve sortant de la tête de Jupiter : ce groupe était placé sur l'Acropolis, à Athènes.

Philostrate (2) nous donne la description d'une peinture qui représentait la naissance de Minerve. « L'assemblée des dieux et des déesses « est complète : on a convoqué dans le ciel jusqu'aux Nymphes, jus- « qu'aux Fleuves, dont elles sont issues. Tous expriment leur étonne- « ment : ils frémissent à la vue de Minerve s'élançant en armes de la « tête de Jupiter, qu'a fendue Vulcain, comme la hache en fait foi. « De quelle matière est formée l'armure de Minerve? on aurait peine « à le deviner, car elle réunit toutes les couleurs changeantes de l'Iris. « Vulcain paraît chercher par quel moyen il se rendra la déesse favo- « rable : il l'aime, mais sa passion est comprimée par la vue des « armes avec lesquelles elle est née. Jupiter respire, avec ce visage « qu'ont les gens qui ont pris beaucoup de peine pour un important « résultat ; il examine sa fille, il se complaît dans son ouvrage. Junon « n'a rien ici de sévère : on dirait, à sa joie, qu'elle est aussi la mère « de l'enfant. Et déjà deux peuples sacrifient à Minerve sur deux acro- « poles, les Athéniens et les Rhodiens, nations autochthones, dont « l'une habite le continent et l'autre au milieu des flots ; ceux-ci pré- « sentant une offrande imparfaite et à laquelle manque le feu, ceux- « là, les habitants d'Athènes, avec la flamme et la fumée des sacrifices. »

Strabon (3) et Athénée (4) parlent d'un tableau de Cléanthe, placé dans le temple d'Artémis Alphiosa, en Élide. On y voyait la naissance

tiques restitués, t. I, p. 56 et pl. III; K. O. Müller, *de Phidiæ vita et operibus ;* Broensted, *Voyages et recherches en Grèce*, liv. II, p. XI ; Cockerell, *Ancient marbres of the Britisch Museum*, part. VI. L'espace nous manque pour discuter ici les opinions de MM. Quatremère de Quincy, Broensted et Cockerell, relatives à la restitution du fronton oriental du Parthénon. Celle que nous proposons est basée sur l'examen des monuments, et principalement composée d'après la grande peinture de nos planches LXIV et LXV.

(1) I, 24, 2. Ἀθηνᾶ τέ ἐστιν ἀνιοῦσα ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός.

(2) *Icon.*, II, 27.

(3) VIII, p. 343. Ἀθηνᾶς γοναί.

(4) VIII, p. 346. Ἐν ᾗ (γραφῇ) Ποσειδῶν πεποίηται θύννον τῷ Διὶ προσφέρων ὠδίνοντι.

de Minerve; Posidon offrait un *thon* (θύννος) à Jupiter, qui était en travail d'enfant. Dans une autre occasion (1), nous avons fait remarquer les qualités aphrodisiaques des poissons pélamides et le rapport qui existe ici entre le thon et les idées de génération. Il faut observer de plus le nom de ce poisson, θύννος, qui fait allusion au nom d'*Athéné* et à celui de *Tan*. Enfin, dans le temple d'Athéné nommé Chalciœcus, à Sparte, était représentée aussi la naissance de Minerve (2).

Deux miroirs étrusques (3), une lampe de terre cuite (4), et quelques pierres gravées (5), retracent le même mythe. Le célèbre miroir du Musée de Bologne connu sous le nom de patère Cospiana nous offre Jupiter ΛΝΙΤ assis, et Minerve s'élançant de sa tête. Auprès du maître de l'Olympe sont, debout, deux Ilithyies, nommées ΛΗΙΛΟ et ΛΗΛΟ, et plus loin Vulcain ΜΝΛΙΟΘƧ. Enfin, dans un bas-relief publié par Winckelmann (6), on voit Jupiter avant la naissance de la déesse, et Vulcain qui se dispose à le frapper avec sa hache.

Mais ce sont surtout les vases peints, et principalement les amphores à figures noires, qui nous offrent la naissance d'Athéné, comme on peut s'en faire une idée en jetant un coup d'œil sur les planches de notre ouvrage. Quant aux vases que nous n'avons pas jugé à propos d'insérer dans notre recueil, nous mettons ici sous les yeux du lecteur le catalogue de tous ceux qui nous sont connus.

(1) De Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 96.

(2) Paus., III, 17, 3. Ἐπείργασται δὲ καὶ τὰ ἐς τὴν Ἀθηνᾶς γένεσιν. Philodem. *ap.* Avellino, *Descrizione di una casa pompojana*, p. 58.

(3) Dempster, *Etrur.*, *Reg.* I, tab. I, p. 78; Gori, *Mus. Etr.*, tab. CXX; Schiassi, *Patera Cospiana*; Gerhard, *Etruschische Spiegel*, Taf. LXVI. Le second miroir est cité par M. Braun dans le *Bulletin de l'Inst. arch.*, 1841, p. 177, et décrit par le même savant dans le journal *Il Tiberino*, n° 44.

(4) Passeri, *Lucern.*, I, tab. LII. *Jupiter* assis, *Minerve* au-dessus de sa tête, à droite *Ilithyie*, à gauche *Vulcain* nu et imberbe tenant la bipenne.

(5) Tassie, *Catal.*, n°s 1706 et 1707. La première de ces pierres est moderne; la seconde paraît représenter Vulcain qui est occupé à former la petite Pandore. M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 4, Ann. 3) cite un camée dont M. Panofka possède une empreinte.

(6) *Mon. ined.*, II, Front.; Millin, *Galer. myth.*, XXXVI, 125.

A. Vases à figures noires.

1. *Amphore*, f. 65, du Musée de Carlsruhe. Jupiter assis, en proie aux douleurs de l'enfantement : dans sa main gauche, un sceptre surmonté d'une tête de bélier. De chaque côté une Ilithyie qui lève les mains. A gauche, Mercure, ne portant dans la main aucun attribut.

R. Bacchus et Ariadne entre deux satyres (1).

2. *Amphore*, f. 65, de la collection Torrusio, à Naples. Jupiter assis, entouré des deux Ilithyies, Mercure et homme nu, Prométhée ou Vulcain.

R. Énée portant son père Anchise, Ascagne et Créuse (2).

3. *Amphore*, f. 65, de la collection Campanari. Jupiter assis, la petite Minerve sortant de sa tête, Bacchus, Apollon, les deux Ilithyies, Mars; sur le bouclier de ce dernier une étoile.

R. Un quadrige (3).

4. *Amphore*, f. 65, de la collection Fossati, richement ornée. Jupiter assis, Minerve s'élançant de sa tête, Neptune, Apollon, Ilithyie, Mars. Sous le trône, qui est orné d'une tête de cheval, Iris ou Niké (4).

5. *Amphore*, f. 65, de la collection Basseggio, à Rome. Jupiter assis, Minerve sortant de sa tête, de chaque côté une Ilithyie. Sous le trône une grande chouette.

R. Poëte qui célèbre la naissance de Minerve, accompagné d'un tibicine (5).

6. *Lécythus*, f. 39, de la collection du roi de Danemark. Jupiter assis, Minerve naissant, de chaque côté une Ilithyie; à droite Mercure et Mars; sur le bouclier une jambe; à gauche Vulcain et un hoplite qui s'éloigne (2).

(1) Creuzer, *Gallerie der alten Dramatiker*, Taf. V und IV, S. 51. Le savant archéologue n'a pas reconnu le sujet. Cf. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasen.*, I, S. 204.

(2) Vase inédit.

(3) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 5, Anm. 7, *e*; *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 178.

(4) Gerhard, *l. cit.*, S. 5, Anm. 7, *g*. Le revers n'est pas indiqué.

(5) *Bull. de l'Inst. arch.*, 1839, p. 73; Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 203, *r*.

(6) Thésée ou Diomède.

Au-dessus du grand tableau, une rangée de cavaliers (1).

B. Vases à figures rouges.

La naissance de Minerve est un sujet rare sur les vases peints à figures rouges. Tous ceux qu'on connaît jusqu'à ce jour se trouvent reproduits dans notre recueil.

Le sujet gravé sur notre planche LIV forme le revers de l'*amphore tyrrhénienne* (f. 67), dont la peinture principale, offrant une gigantomachie, a été reproduite par nous sur notre planche I. Cette amphore, déjà publiée par MM. Inghirami (2) et Gerhard (3), fait partie de la galerie du Grand-duc à Florence. Selon M. Inghirami (4), nous devrions voir ici les dieux se réjouissant de la victoire qu'ils viennent de remporter sur les géants. Mais M. Gerhard (5) se trouve d'accord avec nous pour ranger le sujet que nous avons sous les yeux parmi les représentations de la naissance de Minerve. On voit ici, comme dans la petite composition placée à la fin de cet article, *Jupiter* assis sur un ocladias. Le dieu tenant le sceptre de la main gauche ressent les douleurs de l'enfantement; il est entouré de deux obstétrices, qui ont les deux mains ouvertes, signe de délivrance, et lèvent l'une la main droite, l'autre la main gauche. Ce geste est toujours donné aux Ilithyies ou Génétyllides (6), et rappelle ce qu'on raconte de Junon, que, lors des couches d'Alcmène, cette déesse vint s'asseoir à la porte du palais en tenant les mains jointes et serrées l'une dans l'autre pour retarder la naissance d'Hercule. Galinthias étant survenue pour

(1) Gerhard, *l. cit.*, S. 203, *q.*

(2) *Vasi fitt.*, tav. LXXVI.

(3) *Auserlesene griech. Vasenbilder*, Taf. V.

(4) *L. cit.*, p. 117 et 118.

(5) *L. cit.*, I, S. 11 und 30. Voyez *supra*, p. 7.

(6) Paus., I, 1, 4; Aristophan., *Thesmophor.*, 130 et *ibi* Schol.; Hesych. *v.* Γενετυλλίδας et *v.* Γενετευλίς. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 75 et suiv.

annoncer qu'Alcmène était délivrée, Junon, dupe de ce mensonge, desserra les mains : à l'instant même Hercule vint au monde (1). On voit donc que les mains ouvertes conviennent parfaitement bien aux Ilithyies, qui, sur l'autel Borghèse, maintenant au Musée du Louvre (2), ont les mains étendues et ouvertes : ce geste indique le secours que ces déesses prêtent au dieu dans les douleurs qu'il éprouve. Ici on ne voit pas encore Minerve s'élancer de la tête de Jupiter, comme dans les sujets gravés sur les planches suivantes ; notre peinture retrace le moment qui précède la naissance.

Les autres dieux qui assistent à la naissance de Minerve sont : *Hercule,* reconnaissable à la peau de lion qui couvre sa tête ; *Mars,* armé de toutes pièces et portant un grand bouclier argien qui a pour emblème un serpent ; *Apollon,* enfin, qui joue de la cithare. Le costume d'Apollon est ici tout à fait semblable à celui qu'il porte sur les bas-reliefs choragiques d'Athènes. C'est le *pæan* que chante le dieu de la musique, pour célébrer la naissance de Minerve (3). Apollon lui-même est surnommé *Pæan* ou *Pæon* (4), et ce mot Παιὰν rappelle une autre épithète du même dieu Φανὴς ou *Phaéthon* (5), épithète qu'Apollon porte comme divinité de la lumière. On peut établir aussi des rapports entre le *pæan,* hymne sacré, et la naissance de Minerve, surnommée *Pæonia* (6) à Athènes ; la fille de Jupiter va paraître à la lumière, φαίνεται. Pindare (7) introduit Apollon, consulté par Hercule après le meurtre de Licymnius, et célébrant la naissance de Minerve :

Ἀνίχ' Ἀφαίστου τέχναισιν
Χαλκελάτῳ πελέκει πατέρος Ἀθαναία κορυφὰν κατ' ἄκραν

(1) Ovid., *Metam.*, IX, 295 sqq.; Anton. Lib., *Metam.*, XXIX.

(2) Visconti, *Mus. Pio Clem.* VI, tav. B ; Clarac, *Musée de Sculpt. ant. et moderne*, pl. 174, nº 13.

(3) Callimach., *Hymn. in Apoll.*, 21, 97 et 103.

(4) Sophocl., *OEdip. Tyran.*, 154 ; Paus., I, 34, 2 ; Pindar., *Pyth.*, III, 14, ed. Boeckh.

(5) Macrob., *Saturn.*, I, 17 ; Homer., *Odyss.*, E, 479 ; Hesych. *v.* Φαναῖος. Cf. Panofka, *Mus. Blacas*, p. 23 et suiv.

(6) Paus., I, 2, 4 ; 34, 2. Toujours *Athéné Pæonia* est associée à Apollon.

(7) *Olymp.*, VII, 35 sqq., ed. Boeckh.

Ἀνορούσαισ' ἀλάλαξεν ὑπερμάκει βοᾷ.
Οὐρανὸς δ' ἔφριξέ νιν καὶ Γαῖα μάτηρ.

«Quand l'habile Héphestus ayant frappé le sommet de la tête de «son père avec une hache d'airain, Athéné s'en élança en poussant «un cri prodigieux qui fit trembler le ciel et la terre.»

A cette occasion, dit encore Pindare (1), Jupiter fit tomber une pluie d'or sur la ville de Rhodes :

. . . . . Ἔνθα ποτὲ βρέχε θεῶν βασιλεὺς ὁ μέγας χρυσέαις νιφάδεσσι πόλιν.

Et l'on peut en dire autant de toutes les villes qui disputaient à Rhodes l'honneur d'avoir été le berceau du culte de Minerve. Les Athéniens ne contestaient pas à Rhodes la priorité des sacrifices offerts à la déesse, mais les Rhodiens avaient oublié le feu, et Cécrops, à Athènes, fut le premier qui fit fumer l'autel de Minerve (2). Aussi les vers de Pindare, quoique écrits pour un Rhodien et envoyés à Rhodes, s'appliquent-ils étroitement à un sujet athénien.

Le *pæan* est l'hymne belliqueux que les soldats entonnent en marchant au combat, ou bien qu'ils chantent après la victoire (3). Ainsi, dans cette dernière acception, le *pæan* est en rapport avec les cris de guerre (4) que pousse la déesse qui sort de la tête de son père.

Apollon, présent à la naissance de Minerve, figure encore dans cette scène comme dieu protecteur d'Athènes, où il passait pour

(1) *L. cit.*, 34. Cf. 49-50 :

. . . . . Κείνοις ὁ μὲν ξάνθαν ἀγαγὼν νεφέλαν
Πολὺν ὗσε χρυσόν.

(2) Philostrat., *Icon.*, II, 27. Cf. Pindar., *Olymp.*, VII, 42 sqq., ed. Boeckh et *ibi* Schol.

(3) Schol. *ad* Thucydid., 1, 50; Suid. *v.* Παιᾶνας.

(4) Cf. avec ce cri belliqueux l'origine du nom de *Pallas*, la déesse qui vibre la lance. Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 355. Παίω signifie *frapper ;* c'est pourquoi Apollon porte encore l'épithète de Παιών, en sa qualité de dieu qui donne la mort au moyen des flèches qu'il lance. Callimach., *Hymn. in Apoll.*, 103; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, A. p. 137 et 138. La même épithète appartient à Thanatos. Euripid., *Hippolyt.* 1373. Cf. Müller, *Dorier*, I, S. 297 folg. Jupiter lui-même portait le surnom de *Pæan* chez les Rhodiens. Hesych. *v.* Παιάν.

fils de Vulcain et de Minerve (1), et avait reçu les épithètes de *Patroüs* (2) et d'*Archegetès* (3).

Le dieu placé à l'extrémité de la scène, à gauche, est plutôt *Mercure* que *Vulcain*. Son costume consiste en une tunique courte, une chlamyde et des bottines, avec le rebord supérieur recourbé en avant. Ces bottines, propres aux hérauts et aux messagers, portaient le nom d'*endromides* (ἐνδρομίδες) (4). Il est vrai que ce costume convient également bien à Vulcain, qui figure quelquefois sur les vases peints avec des endromides aux pieds (5). Du reste, comme nous l'avons déjà fait observer (6), chez les auteurs et sur les monuments, Mercure est aussi quelquefois celui qui fend la tête du souverain de l'Olympe.

Mais ce qui paraîtra étrange à ceux qui persistent à établir un certain ordre chronologique dans les mythes anciens, et une distinction rigoureuse entre les dieux et les héros, c'est la présence, dans la scène de la naissance de Minerve, de l'Hercule thébain, de l'Hercule hellénique revêtu de la peau du lion de Némée. Hercule, d'une part, rappelle la tradition qui faisait naître Minerve en Béotie, aux bords du fleuve Triton (7); mais, de l'autre, il peut aussi faire allusion à *Athéné Alalcoménéis* (8), dont le surnom nous ramène à la mère d'Hercule, *Alcmène*. *Alalcoménès*, qui a pour femme *Athénaïs*, et pour fils

(1) Cic., *de Nat. Deorum*, III, 22 : *Primus* (Vulcanus) *Cœlo natus, ex quo et Minerva Apollinem eum, cujus in tutela Athenas antiqui historici esse voluerunt.* Et *ibid.*, 23 : *Apollinum antiquissimus is, quem paullo ante ex Vulcano natum esse dixi, custodem Athenarum.*

(2) Paus., I, 3, 3.

(3) Pindar., *Pyth.*, V, 60, ed. Boeckh. Cf. Gerhard, *Prodromus myth. Kunsterklärung*, S. 132 *und Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 7.

(4) Pollux, *Onomast.*, III, 155. Ἐνδρομίδες.. οὕτω δ' ἐκαλοῦντο τα τῶν δρομέων ὑποδήματα. C'était aussi la chaussure des chasseurs, et particulièrement de Diane. Pollux, *Onomast.*, VII, 93.

(5) Voir une hydrie inédite à figures noires. *Cat. étrusque*, n° 44. Cf. notre planche XLVI, A, où Vulcain, monté sur le mulet, est chaussé de bottines. Cf. aussi la planche LVI, où nous voyons, près de Jupiter en proie aux douleurs de l'enfantement, un personnage armé de la bipenne et chaussé d'endromides.

(6) *Supra*, p. 177.

(7) Paus., IX, 33, 5. Cf. *supra*, p. 177, note 1.

(8) Homer., *Iliad.*, E, 908. Cf. *Alalcomenia*, fille d'Ogygès. Paus., IX, 33, 4;

Glaucopus (1), a lui-même beaucoup d'analogie avec *Alcide;* et, à cette occasion, il n'est pas inutile de se rappeler les peintures assez nombreuses dans lesquelles *Hercule* et *Athéné* sont associés comme deux époux, surtout quand on voit ces deux divinités l'une à côté de l'autre sur le quadrige (2). Mais pour saisir l'intention de cette union mystique, il faut remonter à un primitif *Alcon* (3), uni à une *Alcé* (4), tous deux emblèmes de la *force* (ἀλκή): en effet, à côté d'*Alcide,* nous trouvons en Macédoine, pays où Hercule jouissait de grands honneurs, une Minerve surnommée *Alcis* (5).

Nous venons déjà de faire un rapprochement entre *Alalcoménès,* le père nourricier d'Athéné (6), et *Alcide. Alalcomeneus* était une épithète de Jupiter lui-même (7). Il nous sera donc permis d'établir un autre rapprochement entre Hercule, surnommé ἀδηφάγος ou παμφάγος (8), *celui qui dévore tout,* et Jupiter, qui avale sa compagne Métis, enceinte de Minerve. C'est ainsi que, chez les anciens, les conceptions mythologiques, qui, au premier examen, semblent les plus distinctes, tendent toujours à se fondre les unes dans les autres, et ceux qui cherchent à établir des distinctions rigoureuses entre chaque personnage mythique sont à chaque instant en contradiction avec les textes écrits et les monuments de l'antiquité figurée, quelle que soit l'époque de l'art à laquelle ils appartiennent.

Suid. *v.* Πραξιδίκη. Cf. Müller, *Orchom.* S. 128.

(1) Plutarch., *Fragm.*, 5, ed. Wyttenbach; Steph. Byzant. *v.* Ἀλαλκομένιον.

(2) Dubois Maisonneuve, *Introduct à l'étude des vases*, pl. LVII; *Cat. étrusque*, n° 97 et 98; Stackelberg, *die Gräber der Hellenen*, Taf. XIII; et surtout plusieurs vases inédits à figures noires, vus par les auteurs à Rome, en 1841. Une amphore de Nola à figures rouges, de la collection Basseggio, à Rome, représente Hercule imberbe et Minerve sans casque ni égide, tenant une lance et l'œnochoé. Revers, Hercule barbu et Minerve-Hébé, comme sur la charmante amphore du Musée du Louvre. Winckelmann, *Mon inéd.*, 159; Millin, *Vases peints*, II, pl. XLI.

(3) *Alcon* est un compagnon d'Hercule, habile à lancer des traits. Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, V, 11. C'est aussi un fils d'Érechthée. Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 97 et Schol.; Hygin., *Fab.*, 14.

(4) Citée par Diodore de Sicile (V, 49) comme fille d'Olympus et de Cybèle.

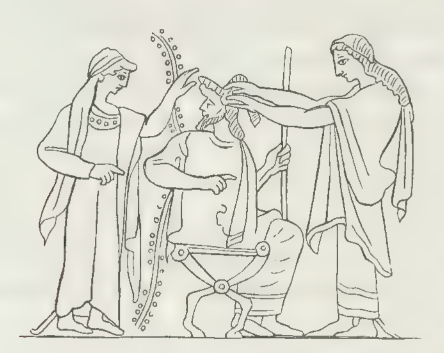
(5) Tit. Liv., XLII, 51.

(6) Paus., IX, 33, 4.

(7) Etym. M. *v.* Ἀλαλκομενηΐς.

(8) Athen., X, p. 411, A; XIV, p. 656, B; Pseudo-Orph. *Hymn.* XII, 6, ed. Hermann.

Nous mettons ici sous les yeux des lecteurs une peinture tirée du recueil de Passeri (1), tracée sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures noires. On y voit *Jupiter* assis comme dans le tableau de la planche LIV, et sur l'amphore du Musée de Carlsruhe (2); de chaque côté est une *Ilithyie* debout : celle à droite pose les deux mains sur la tête de Jupiter, tandis que le dieu détourne ses regards vers la seconde obstétrice.



Le revers de cette amphore représente un homme barbu, peut-être *Érichthonius*, sur le quadrige, et auprès des chevaux, *Athéné* à pied.

(1) *Pict. in vasc.* tab CLII; Dempster, *Etrur. reg.* I, tab. LXXIV, p. 419.

(2) *Supra*, p. 183, n° 1.

PLANCHE LV.

Le sujet reproduit sur notre planche LV est peint sur une *œnochoé* (f. 15) à figures rouges, de fabrique de Nola. Ce vase, publié dans le recueil de M. le comte Alexandre de Laborde (1), est conservé aujourd'hui au Musée impérial et royal de Vienne. Le sujet de la naissance de Minerve est réduit ici à sa plus simple expression. *Jupiter,* assis sur un ocladias, vient d'enfanter la déesse, qui est debout sur les genoux du dieu. On peut supposer que le père de Minerve a placé sur ses genoux la jeune déesse, afin de la contempler, comme le dit Philostrate(2) dans la description d'un tableau qui avait pour sujet la naissance de Minerve. Mais *Minerve,* debout sur la *cuisse* de Jupiter, n'en rappelle pas moins la manière dont Bacchus vint au jour; et ce qui rend cette observation importante, c'est que Minerve, immédiatement après sa naissance, doit avoir acquis tout son développement, tandis qu'ici, bien que née depuis quelques instants, elle est encore réduite aux proportions d'un enfant; ce qui donnerait lieu de soupçonner qu'elle est sortie non de la tête, mais de la cuisse de Jupiter. Quoi qu'il en soit de cette observation, nous retrouverons encore Minerve debout sur les genoux du souverain de l'Olympe, dans la scène gravée sur notre planche LIX. Dans la peinture que nous avons sous les yeux, planche LV, la déesse brandit la lance; l'égide qui couvre son bras gauche est une simple peau de chèvre (3). Devant Jupiter se tient debout une *Ilithyie* ou *Génétyllide,* qui lève la main droite ouverte. Le costume de la déesse ne donne lieu à aucune observation nouvelle.

(1) *Vases de Lamberg*, I, pl. LXXXIII. M. de Laborde avait cru reconnaître ici *Cassandre* devant *Priam,* qui tient le *Palladium*. M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 6, Anm. 13) dit que ce vase est une *calpis*. Nous avons suivi l'indication donnée par M. de Laborde.

(2) *Icon.*, II, 27. Cf. *supra*, p. 182.

(3) Hérodote (IV, 189) nous apprend que les *égides* étaient des peaux de chèvre

PLANCHE LVI.

Les deux peintures inédites que nous offrons sur notre planche LVI font l'ornement d'une belle *cylix* (f. 102) trouvée à Vulci, et qui, de la collection Durand (1), a passé dans le Musée Blacas. Cette belle coupe, de la fabrique de Phrynus, nous offre, A, la naissance de Minerve. *Jupiter* est assis sur un trône dont le dossier est orné d'une tête de cygne (2); une galerie formée de colonnettes ou de balustres d'ordre dorique garnit les côtés du trône. Le dieu tient le foudre dans sa main droite, qu'il lève à la hauteur de sa tête. De son cerveau s'élance *Athéné*, armée d'un bouclier, mais la tête nue : l'emblème du bouclier est une tête de taureau dont on aperçoit les cornes. *Héphestus*, qui tient sa bipenne (3), se retourne vers le souverain de l'Olympe, et montre de la main droite, ouverte et étendue, la jeune déesse; ce geste d'Héphestus répond à celui d'Ilithyie, dont il remplit ici le rôle; la manière dont le dieu se détourne indique peut-être aussi la terreur causée par le cri que pousse Minerve à sa naissance (4). Héphestus est ici revêtu d'une tunique courte; ses pieds sont chaussés d'*endromides*.

Le revers de cette peinture, planche LVI, B, montre *Hercule* conduit par *Minerve* vers un dieu assis, qui nous semble être *Neptune*, à cause du trident, d'une forme, il est vrai, insolite, qu'il tient de la main gauche. Plusieurs peintures de vases retracent une scène ana-

teintes en rouge, dont les femmes libyennes se couvraient. Il est fort rare de voir Minerve porter l'égide simple.

(1) *Cat. Durand*, n° 21.

(2) M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 10) croit que ce cygne se rapporte à la déesse lumineuse qui, au moment de son apparition, est saluée par Apollon. Mais ces sortes d'ornements se trouvent souvent aux trônes des dieux et des héros; il serait peut-être téméraire d'y attacher trop d'importance.

(3) D'après ce qui a été observé plus haut, p. 188, ce personnage pourrait être aussi bien *Prométhée* ou *Mercure*.

(4) Cf. *supra*, p. 187.

logue (1), qui paraît avoir rapport au voyage d'Hercule aux extrémités occidentales de la terre, quand il va demander la coupe du Soleil pour traverser l'Océan (2). Nous reviendrons sur ces peintures au chapitre d'*Hercule*. Pour l'instant, il nous suffira de faire remarquer le balancement des deux scènes tracées sur la coupe de Phrynus. Dans chaque tableau, nous avons trois personnages : Athéné, comme au Parthénon, y paraît deux fois; Jupiter, armé du foudre, représente le principe igné; Neptune, armé du trident, indique l'élément humide. D'un côté, nous avons Vulcain, le dieu artiste, qui fabrique des armes pour les héros, et de l'autre, Hercule, habile à lancer des traits (3). La naissance de Minerve doit certainement faire allusion au lever du soleil; le voyage d'Hercule indique le couchant. Nous avons déjà fait remarquer (4) que cette opposition se trouve souvent exprimée dans les peintures des vases. Au Parthénon, la naissance de Minerve figurait au fronton oriental; la dispute avec Neptune était représentée à l'occident.

Sous la peinture que nous examinons, on lit ΦΡVΝΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ ΧΑΙΡΕ ΜΕΝ. Il faut rattacher cette phrase à la suivante, qui est tracée au-dessous de la naissance de Minerve, planche LVI, A : ΧΑΙΡΕ ΚΑΙ ΠΙΕΙ ΜΕ ΝΑΙΧΙ. *C'est Phrynus qui (m)'a fait: réjouis-toi! réjouis-toi, et vide-moi, par les dieux* (5)!

(1) Voir *Cat. étrusque*, n° 95. Une œnochoé à figures noires, de la fabrique d'Amasis, montre *Hercule* conduit par *Minerve* et par *Mercure* vers *Neptune*. Cette œnochoé a passé de la collection Basseggio à Rome dans les mains de M. le comte Gourieff.

(2) Cf. de Witte, *Nouvelles Ann. publiées par la section française de l'Institut archéologique*, II, p. 132 et 324.

(3) Homer., *Odyss.*, Θ, 224-225; Λ, 606 sqq. C'est Vulcain qui donne une cuirasse et une massue à Hercule. Diodor. Sicul., IV, 14. Suivant d'autres traditions, Hercule lui-même coupe sa massue dans la forêt de Némée. Apollod., II, 4, 11. Périphétès, fils d'Héphestus et d'Anticlée, est surnommé *Corynète*, parce qu'il tuait les voyageurs avec une massue de fer. Apollod., III, 16, 1; Paus., II, 1, 4; Plutarch., *in Thes.*, 8; Ovid., *Metam.*, VII, 437.

(4) *Supra*, p. 134.

(5) Quant au petit médaillon en relief placé au fond de la coupe de Phrynus, il a été rapporté. Cette coupe offrait dans le fond des traces de restaurations exécutées dans l'antiquité, des restes de pein-

PLANCHE LVII.

Cette naissance de Minerve est peinte sur une *amphore tyrrhénienne* (f. 67), à figures noires, trouvée à Chiusi, et publiée ici pour la quatrième fois (1). On y voit Jupiter entouré des obstétrices, comme dans le tableau de Ctésilochus, décrit par Pline (2). Le dieu, assis sur un trône, tient le sceptre et le foudre; ses pieds reposent sur un *hypopodium;* de sa tête, on voit sortir Minerve, la tête nue, armée de sa lance et de son bouclier; les deux obstétrices, placées devant Jupiter, tiennent, l'une les mains élevées et ouvertes, l'autre une couronne. La déesse placée derrière le trône peut être *Junon* (3) elle-même, comme dans la grande composition inédite de notre planche LXV, A, où son nom est tracé auprès d'elle. La couronne élevée et dentelée, quoique donnée sur les vases à Artémis (4), à Latone (5), à Ilithyie (6), à Déméter (7), à Médée (8), paraît indiquer ici une déesse d'un rang plus élevé que les deux jeunes filles qui se trouvent en face de Jupi-

tures d'un dessin grossier, et trois lettres. Le médaillon, qui représente le jeune *Bacchus* porté par *Mercure* à la nymphe *Nysa*, a été détaché de la partie supérieure d'un vase, f. 50. Cf. *Supplément au Cat. Durand,* Avertissement.

(1) Dorow, *Notizie intorno alcuni vasi etruschi,* tav. X; *Museo Chiusino,* tav. CXIX; Micali, *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. LXXIX. Cf. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 242, *c.*

(2) *H. N.*, XXXV, 11, 40. Là, il était question de l'enfantement de Bacchus. *Jove liberum parturiente depicto mitrato, et muliebriter ingemiscente inter obstetricia Dearum.*

(3) C'est aussi l'opinion de M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 203), qui, d'abord, avait proposé pour cette déesse le nom d'Artémis, *l. cit.*, S. 5, Anm. 7.

(4) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder,* Taf., XV, XVII, XL; Micali, *Storia degli ant. pop. ital.,* tav. LXXXIV, 1, et la pl. XI du second volume de notre recueil.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. LVII, A; *Cat. Durand,* n° 650.

(6) Voir notre pl. LXV, A.

(7) Peliké à figures rouges du Musée de Berlin. Panofka, *Mus. Bartold.*, n° 69, p. 131; Gerhard, *Berlin's ant. Bildw.*, n° 896. Cette peinture se trouve publiée dans le *Recueil de Gargiulo*, pl. 126.

(8) *Cat. étrusque,* n° 124.

ter ; l'une de celles-ci tient à la main une couronne, attribut de la victoire : aussi le nom de *Niké* pourrait-il bien lui convenir, comme l'a proposé déjà le premier éditeur de ce vase (1). Aux extrémités du tableau, nous voyons, à droite, *Arès*, sous la figure d'un hoplite, et à gauche, un dieu qui peut recevoir le nom d'*Héphestus* ou bien celui d'*Hermès* ; sa coiffure ressemble aussi bien au piléus de Vulcain qu'au casque (κυνέη) de Mercure (2). La présence d'Arès, qui assiste à la naissance d'Athéné sur plusieurs vases peints (3), est justifiée, d'une part, par ses rapports, comme dieu de la guerre, avec la déesse armée, et, de l'autre, par sa qualité de dieu athénien, dieu de l'Aréopage. D'ailleurs, Arès avait un temple particulier à Athènes (4).

Le revers de cette *amphore,* qui fait partie de la collection Casuccini, à Chiusi, n'a été indiqué par aucun des auteurs qui l'ont publiée. Ceux du *Museo Chiusino* ne paraissent même avoir connu ce monument que d'après la publication de M. Dorow.

(1) Dorow, *Notizie intorno alcuni vasi etruschi*, p. 23. Le bras gauche de la *Victoire* est restauré, comme l'indique M. Micali, *Storia degli ant. pop. ital.*, tom. III, p. 136, n. 84. Ce bras n'existait plus sur les fragments du vase, au moment de sa découverte. Voir Micali, *l. cit.,* tav. LXXIX.

(2) M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder,* I, S. 5, Anm. 7) préfère ici le nom d'*Hermès*.

(3) Pl. LIV, LVII, LX, LXII, LXIII, et LXV, A.

(4) Paus., I, 8, 5.

PLANCHE LVIII.

La naissance de Minerve, gravée sur la planche LVIII, a été publiée avant nous dans le recueil de M. Ed. Gerhard (1), d'après une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, qui, de la collection Durand (2), est entrée au Musée Britannique. Au centre, est placé Jupiter assis sur un ocladias; les griffes de lion qui soutiennent le meuble sont tournées en dedans, particularité qu'on rencontre encore dans quelques autres peintures du même sujet, par exemple sur le vase du Musée de Carlsruhe (3). Le dieu, revêtu d'une tunique talaire et d'un manteau brodé, tient de la main gauche le sceptre; sa main droite est fermée et contractée en signe de douleur. De sa tête sort *Minerve*, armée du casque, de l'égide et d'un bouclier argien; son bras droit qu'elle lève est menaçant, comme si la déesse brandissait sa lance. De chaque côté du trône est une *Génétyllide*, revêtue d'une tunique talaire; l'attitude et le costume de ces déesses sont entièrement semblables. Toutes les deux tiennent les mains levées et ouvertes. A droite est *Vulcain*, qui s'éloigne après avoir frappé la tête de Jupiter avec la bipenne qu'il tient des deux mains. Les regards du dieu se reportent vers la jeune déesse, qui s'élance de la tête de son père; on peut expliquer ce geste de surprise et de crainte par le motif que Pindare (4) a indiqué. Le dieu artiste est ici barbu et entièrement nu. A Vulcain correspond à gauche *Mercure*, reconnaissable ici au caducée,

(1) *Auserlesene griechische Vasenbilder*, taf. II.

(2) *Cat. Durand*, n° 20.

(3) *Supra*, p. 184, n° 1. On voit, par un passage de l'Euthydème de Platon (p. 406, ed. Bekker), qu'on désignait à Athènes par le nom de σκολύθριον une espèce de siége bas ou de *tabouret*. D'après l'étymologie probable de σκολύθριον (σκολιός, *recourbé, tortu*), nous croyons que les siéges semblables à celui sur lequel est assis le Jupiter de notre vase étaient ainsi désignés. Cf. Tim. *Lex. Plat. v.* σκολύθρια; Poll., *Onomast.* X, 48 et Intpp.

(4) *Olymp.*, VII, 37-38, ed. Bœckh. Voy. *supra*, p. 187 et le tableau de Philostrate, p. 182.

au casque (κυνέη) et aux *endromides*. Sa main droite, abaissée vers la terre, est ouverte, comme celle des obstétrices. Ainsi nous voyons ici réunis, outre les deux Génétyllides, les deux personnages divins, qui, tantôt l'un, tantôt l'autre, sont désignés par les mythographes (1) comme les aides de Jupiter, au moment où il va donner naissance à la déesse belliqueuse.

Mais cette particularité du poing fermé de Jupiter, que nous voyons aussi sur nos planches LIV, LX et LXI, doit-elle paraître indifférente? Nous ne le pensons pas. Le mot ὄγκος, en grec, signifie *tumeur, grosseur:* ne se pourrait-il pas que le poing fermé du souverain des dieux fît allusion à la gestation (ὀγκόω, *enfler, grossir*), et servit à rappeler la naissance de la déesse et le surnom *Onca* qu'Athéné portait en Béotie, où ce nom avait été introduit par les colonies phéniciennes (2)? L'observation que nous venons de présenter, considérée isolément, peut sembler minutieuse ou arbitraire; mais quoiqu'elle soit isolée dans ce texte, elle ne l'est point dans notre pensée : ailleurs nous aurons occasion d'y revenir.

Le revers de cette amphore représente *Briséis*, ramenée à *Achille* par deux hoplites.

PLANCHE LIX.

L'*amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires, dont la peinture principale est reproduite sur notre planche LIX, a été publiée en premier lieu par M. Micali dans le riche atlas qui accompagne son *Histoire des anciens*

(1) Schol. *ad* Pindar., *Olymp.*, VII, 65. Cf. *Supra*, p. 177.

(2) Steph. Byzant. *v.* Ὀγκαῖαι; Paus., IX, 12, 2; Æschyl., *Sept. contra Thebas*, 501; Schol. *ad* Æschyl., *l. cit.*, 165 et 166; Schol. *ad* Euripid., *Phœn.*, 1062. Cf. K. O. Müller, *Orchom.*, S. 121. et un mémoire de l'abbé Fourmont, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, tom. XV, p. 402 et suiv.

peuples italiens (1). Cette amphore fait partie de la collection Feoli à Rome (2). On y voit *Jupiter* assis sur un trône; le dieu tient le foudre de la main droite et fait de la gauche, levée et ouverte, le geste de délivrance que nous avons précédemment remarqué chez les Ilithyies et chez Vulcain. *Minerve* est placée sur les genoux du père des dieux, comme dans la peinture de notre planche LV. La déesse a la tête nue; elle est armée de l'égide et du bouclier. A droite, près de Jupiter, est la *Génétyllide* ou *Ilithyie,* qui, tenant la main droite levée et ouverte, a, au contraire, la main gauche fermée comme Héra elle-même sur notre planche LXV, A, gestes qui méritent de fixer l'attention, parce que l'un est favorable, et l'autre contraire; ce qui rappelle le consentement involontairement donné par Junon à la naissance d'Hercule (3). Derrière la déesse obstétrice, se tient debout un personnage barbu, entièrement enveloppé dans un manteau. M. Gerhard (4) donne à ce personnage le nom de *Posidon,* qui, en effet, sur la planche LXV, A, se trouve placé à côté d'Héra. Mais là, le trident caractériserait suffisamment le dieu des mers, à défaut de son nom, qui, en outre, se lit à côté de lui. Ici aucun attribut ne vient justifier la dénomination de Neptune. Les personnages drapés qui se montrent quelquefois dans les scènes mythologiques peintes sur les vases nous ont paru, dans une autre circonstance, devoir être expliqués par les *héros topiques,* ou bien encore par le *Dème* personnifié (5). Dans le sujet de la naissance de Minerve, ce personnage drapé peut donc représenter, soit *Cécrops, Érechthée,* ou tout autre souverain de l'Attique (6), soit plutôt encore le *Dème athénien.* On sait que, chez les Grecs, même à des époques assez anciennes, ces sortes de person-

(1) Tav. LXXX, 1; Müller, *Denkmäler der alte Kunst*, Taf. XXI, n° 228. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 84; Gerhard, *Rapp. Volc.*, n. 242 *b*.

(2) Campanari, *Vasi Feoli*, n° 64.

(3) *Supra*, p. 185 et 186.

(4) *Auserlesene griechische Vasenbilder,* I, S. 5, Anm. 7.

(5) De Witte, *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 121 et suiv.

(6) *Érechthée,* étant la forme héroïque de *Posidon,* est par conséquent identique à ce dieu, *Posidon-Erechtheus.* Hesych. *v.* Ἐρεχθεύς; Paus., I, 26, 6.

nifications étaient admises, et que l'art avait cherché à représenter le *Peuple*. Des héros fondateurs des villes, on en était venu à idéaliser le Dème. Ainsi un grand nombre de médailles nous montrent les types des héros qui désignent la localité (1); d'autres représentent la tête du *Dème* sous les traits d'un éphèbe, la tête nue, ou couronnée de laurier, ou encore diadémée (2), avec la légende ΔΗΜΟΣ. Quelques médailles, entre autres celles de Laodicée de Phrygie, reproduisent le type du *Dème* par une tête d'homme nue et barbue, accompagnée de la légende : ΔΗΜΟΣ ΛΑΟΔΙΚΕΩΝ (3). Pausianas (4) indique plusieurs représentations du *Dème;* et, sur quelques bas-reliefs grecs, qui portent la formule : Ο ΔΗΜΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΙ ΧΡΥΣΩΙ ΣΤΕΦΑΝΩΙ, *le Dème couronne d'une couronne d'or,* on voit un homme drapé, qui tient une couronne à la main pour la poser sur la tête du personnage auquel le peuple a décerné une couronne d'or (5). Enfin, sur les médailles

(1) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 245; *Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 177; Millingen, *Ancient coins of greek cities and kings*, pl. IV, 15; de Witte, *Revue numismatique*, 1839, p. 412 et suiv. Cf. L. de la Saussaye, *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, p. 60.

(2) Eckhel, *D. N.*, IV, p. 190; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 131, n. 3; *Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 221; L. de la Saussaye, *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, p. 144 et 153.

(3) Mionnet, IV, p. 315, n° 693, et p. 316, n° 699. Cf. aussi les médailles de Sala de Phrygie et de Mélos. Mionnet, IV, p. 358, n° 929 et 931; II, p. 319, n° 57; Raoul Rochette, *Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 225. C'est sans doute aussi la représentation du *Dème* qu'il faut reconnaître sur la médaille de Mélos, décrite dans l'ouvrage de Mionnet, *l. cit.*, sous le n° 59, et sur laquelle on voit un *homme assis couvert du pallium.* Dans Aristophane (*Equit.*, 42), le *Dème* est figuré sous les traits d'un vieillard. C'est peut-être encore le *Dème*, suivant M. Raoul Rochette (*Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 225), que nous devons reconnaître dans un homme barbu et drapé figuré au revers de la tête du Dème imberbe, sur une médaille de Cérétapé de Phrygie. Eckhel, *Num. vet. anecd.*, tab. XIV, 8.

(4) I, 3, 2 et 4; III, 11, 8. Démosthène (*de Coron.*, p. 256, ed. Reiske) cite trois statues qui représentaient le *Dème de Byzance et celui de Périnthe couronnant le Dème d'Athènes.* Un groupe analogue, qui montrait le *Dème de Syracuse couronnant celui de Rhodes,* est mentionné par Polybe, *Hist.*, V, 88.

(5) Clarac, *Mus. de sculpt. ant. et mod.*, pl. 155, n° 269; Bœckh, *Corpus Inscr. gr.*,

de la colonie romaine établie à Corinthe, est figuré le peuple personnifié, assis et vêtu de la toge, près duquel on lit ces mots: POPVL*us* COL*oniæ* COR*inthi* (1). L'explication que nous proposons pour le personnage drapé qui figure dans la scène de notre planche LIX se trouve, ce nous semble, suffisamment justifiée par ces différents exemples, auxquels il faut ajouter le *Dème delphique,* représenté sous les traits d'un homme barbu, couronné de laurier, et vêtu d'un manteau, sur le célèbre canthare (2) où ce personnage est armé d'une pierre qu'il va lancer à Oreste, profanateur du temple d'Apollon.

Derrière le trône de Jupiter, nous voyons *Apollon* qui joue de la cithare, et célèbre par le *pæan* la naissance de Minerve. A sa suite, et faisant le pendant du *Dème,* est un dieu barbu et nu, qui porte le casque habituel de Mercure: c'est ou *Vulcain* ou *Mercure,* ces dieux, comme nous en avons fait la remarque, étant souvent assez difficiles à distinguer l'un de l'autre (3). Ici, la hache ou le caducée, qui pourraient servir à les caractériser, cachés par le manteau d'Apollon, ne sont pas visibles.

Mais une particularité que nous n'avons pas encore observée dans nos planches précédentes, c'est la petite figure d'un homme barbu et entièrement drapé, qui est placée sous le siége de Jupiter. Il existe une grande variété dans ces sortes de figures accessoires (4), et jusqu'à ce jour on n'a donné de cette particularité aucune explication

nº 2426, t. II, p. 357; Raoul Rochette, *Mémoires de numismatique et d'archéologie*, p. 223. Un bas-relief placé au portique d'Hadrien à Athènes représente trois personnages, à savoir, Ο ΔΗΜΟΣ, *le peuple,* assis sur un siége, la partie supérieure du corps nue, les cuisses couvertes d'une draperie comme Jupiter; ΑΘΗΝΑ, *Athéné* debout, s'appuyant sur son bouclier; ΗΡΑΚΛΗΣ, *Hercule,* debout, distingué par la massue et la peau de lion, posant une couronne sur le casque d'Athéné. Voyez Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1839, Σεπτέμβριος καὶ Ὀκτώβριος, nº 298.

(1) Eckhel, *D. N.*, II, p. 241; Raoul Rochette, *l. cit.*, p. 222.

(2) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XL; Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VII.

(3) Voyez aussi notre planche XLVIII, et ce que nous avons dit du personnage qui y figure avec des attributs de Vulcain mêlés à ceux de Mercure, *supra*, p. 145.

(4) Cf. les planches LX, LXI, LXII, et LXV, A.

satisfaisante. On ne peut pas songer à y voir un ornement du trône : quelquefois ces figures sont complétement détachées, et d'ailleurs, dans les descriptions de trônes qu'on possède, nulle figure n'est indiquée à la place qui correspond à celle que nous voyons occupée ici par le personnage drapé. Toutes ces figures, comme on peut s'en assurer, en jetant un coup d'œil sur les planches suivantes, ne sont pas disposées d'une manière symétrique. Quant à l'introduction dans les scènes de l'Olympe de figures d'une proportion au-dessous de celle des dieux, outre les bas-reliefs votifs, la peinture de la *casa omerica* (1), représentant Jupiter et Junon sur le mont Ida, nous en offre un exemple remarquable. Les Corybantes, qui habitent la montagne, sont, dans ce tableau, placés aux pieds des divinités et représentés dans des proportions très-réduites. La peinture de la naissance de Minerve, décrite par Philostrate (2), montrait les Rhodiens et les Athéniens qui offraient des sacrifices à la déesse. On doit supposer que les groupes qui figuraient ces deux peuples étaient de plus petite proportion que les personnages de l'assemblée divine. Il serait donc possible que les petites figures placées sous le trône de Jupiter jouassent quelquefois un rôle analogue. On remarquera que le personnage drapé qui est représenté, dans la scène de notre planche LIX, au-dessous du trône, est exactement semblable, pour le costume, la barbe et l'attitude, au personnage que nous considérons comme le *Dème athénien*. Serait-ce donc une répétition du Dème ? Ou plutôt n'avons-nous pas ici sous les yeux la partie subordonnée de la population d'Athènes, la personnification de la classe des *métèques*, que nous voyons, dans la pompe des Panathénées, jouer le rôle d'*Hiérodules* (3) ?

Une tradition, rapportée par Pausanias (4) et par Élien (5), ratta-

(1) *Mus. Borbonico*, t. II, tav. LIX.

(2) *Icon.*, II, 27. Cf. *supra*, p. 182.

(3) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. V, n° 3.

(4) I, 30, 1.

(5) *Ap.* Suid. *v.* Μέλιτος, *v.* Ἄτεγκτος et *v.* Ἀτέραμνον. Dans le récit d'Élien, c'est *Mélitus* qui est l'*éraste* et *Timagoras* l'*éromène*. On voit à l'*Acropolis*, ajoute Élien, une statue (εἴδωλον) qui rappelle cette catastrophe. Elle représente un bel éphèbe nu, tenant un coq sur chaque bras et se précipitant la tête en bas.

che l'ordre des métèques aux souvenirs de l'Acropolis. Le voyageur grec raconte, en parlant de l'autel d'Antéros érigé par les métèques, que «l'Athénien Mélès, méprisant l'amour du métèque Timagoras, lui «ordonna de monter sur le sommet le plus élevé du rocher et de se «précipiter en bas. Timagoras, toujours prêt à complaire au jeune «garçon, au péril de sa propre vie, se jeta du haut du rocher. Mé-«lès, quand il le vit expirant, eut tant de regrets de sa perte qu'à «son tour il s'élança du même point, et se tua. Les métèques hono-«rent, depuis ce temps-là, Antéros, comme le génie vengeur de Ti-«magoras.» Nous aurons occasion de revenir sur cette anecdote en parlant du groupe placé sous le trône de Jupiter, dans le grand tableau de notre planche LXV, A.

Le revers de cette amphore montre *Bacchus* tenant le céras, entre plusieurs satyres (1).

PLANCHE LX.

La peinture fragmentée reproduite, d'après M. Micali (2). sur notre planche LX, fait la décoration d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) de la collection Candelori, dont la plus grande partie a passé dans la riche suite de vases de la Pinacothèque de Munich. Ici le maître de l'Olympe est assis sur un trône orné d'une tête de lion; au-dessous du trône est un personnage drapé, mais imberbe, et d'ailleurs semblable à celui que, dans la composition de la planche LIX, nous avons désigné sous le nom de *métèque*. *Jupiter* ne porte aucun attribut, mais ses deux mains sont fermées et contractées par la douleur; ses pieds

(1) Micali, *Storia degli ant. pop. italiani*, tav. LXXX, 1.

(2) *L. cit.*, tav. LXXX, 2; Müller, *Denkmäler der alte Kunst*, II, Taf. XXI, n° 227. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1829, p. 83; Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 242, *a*.

reposent sur un *hypopodium*. La chouette de Minerve est placée sur le bras gauche du dieu, tandis que la déesse, armée du casque, de la lance et du bouclier, s'élève au-dessus de sa tête. A droite, nous voyons *Ilithyie* ou *Junon*, dont le double geste répond à celui de la même déesse dans la planche précédente. *Arès*, en hoplite, assiste à la naissance d'Athéné, comme nous l'avons déjà vu (1). L'emblème de son bouclier est l'*amphore*, symbole éminemment athénien, qui, joint à la chouette, figure constamment sur les tétradrachmes d'Athènes. Cette amphore peut aussi faire allusion au *pithos d'airain* dans lequel Arès avait été renfermé par les Aloades Otus et Éphialtès (2). A gauche est *Apollon* citharède, qui fait entendre le *pæan*. Derrière le dieu de la musique, on aperçoit encore les traces du casque ou du pétase de *Mercure*, ce qui nous fait voir qu'il y avait une grande analogie dans la disposition des personnages sur les deux peintures de nos planches LIX et LX.

Quant à la chouette, γλαῦξ en grec, son nom paraît venir du verbe γλαύσσω, qui signifie briller, luire (3), à cause des yeux de feu de cet oiseau, qui jettent un vif éclat dans l'obscurité. Mais comme ce verbe γλαύσσω a pour racine primitive λεύσσω ou λάω, regarder, voir, on pourrait encore chercher dans le nom de la chouette, γλαύξ, une autre étymologie qui nous reporterait au verbe λάσκω ou λακάζω, qui signifie crier. On sait que la chouette pousse, pendant la nuit, des cris aigus et continuels, et d'ailleurs on observe des particularités analogues chez d'autres animaux symboliques consacrés à Minerve : le serpent qui siffle (4), la corneille qui crie sans cesse (5), le coq qui chante périodiquement (6),

(1) Voir les planches LIV, LVII, LXII, LXIII et LXV, A.

(2) Homer., *Iliad.* E, 385 sqq. et Schol.

(3) Hesychius, *v.* Γλαυκῶπις,.... λαμπρόφθαλμος, εὐόφθαλμος; Phurnut., *de Nat. Deorum*, XX. Cf. Rückert, *der Dienst der Athena*, S. 42.

(4) Phurnut., *de Nat. Deorum*, XX; Plutarch., *de Isid. et Osirid.*, t. VII, p. 492, ed. Reiske; Paus. I, 24, 7.

(5) Paus., IV, 34, 3; Ovid., *Metam.*, II, 588. Il y avait aussi un proverbe au sujet des cris de la corneille et de la chouette. Zenob. *Proverb.*, I, 69; Suid., *v.* Ἄλλο γλαύξ, ἄλλο κορώνη φθέγγεται. Παροιμία, ἐπὶ τῶν ἀλλήλοις οὐ συμφωνούντων.

(6) Paus. VI, 26, 2.

auxquels on pourrait ajouter les insectes bourdonnants (1). Minerve avait inventé la flûte, à l'imitation des sifflements produits par les serpents de la Gorgone (2); on lui devait aussi la trompette, et de là son surnom de Σάλπιγξ (3). A l'appui de cette étymologie du mot γλαύξ, il faut rappeler aussi ce que dit Pindare (4) de la déesse, qu'au moment où elle s'élançait de la tête de Jupiter, elle avait poussé un grand cri, ἀλάλαξεν. De tels rapprochements, dont on rencontre sans cesse la trace dans les auteurs anciens, ne sauraient être inutiles et doivent servir à faire pénétrer dans le sens des symboles religieux.

Le lion est, comme chacun sait, un symbole de puissance et de force; mais ici la tête de lion qui orne le trône de Jupiter, et qu'on remarque également dans la composition reproduite sur notre planche LXII, ne pourrait-elle pas exprimer encore une autre intention? *Léos* était un héros athénien, un des éponymes, d'après le témoignage de Pausanias (5). Ses filles, Praxithéa, Théopé et Eubulé, avaient à Athènes un temple qui portait le nom de *Léocorion*, dans lequel on les honorait, parce que, dans une calamité publique, leur père, d'après l'ordre de l'oracle (6), les avait sacrifiées pour le salut de la patrie.

Le revers de cette amphore représente *Hercule* qui étouffe le lion: à droite, *Iolas* nu, et à gauche, *Minerve* debout sans attributs.

(1) De là le surnom de Βομβυλία. Tzetz *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 786; Hesych., *v.* Βομβυλία et *v.* Ἐγκέλαδος.

(2) Pindar., *Pyth.*, XII, 19, ed. Bœckh; Plin. *H. N.* XXXIV, 19, 15. Cf. K. O. Müller, *Orchom.*, S. 356.

(3) Paus. II, 21, 3; Sophocl., *Ajax*, 17; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 915. A cause de l'invention de la flûte et de la trompette, Minerve portait l'épithète de *Musica*, Plin. *H. N.*, XXXIV, 19, 15. On la surnommait aussi Ἀηδὼν (Hesych., *sub verbo*) à cause sans doute des qualités musicales que possède le rossignol.

(4) *Olymp.*, VII, 37, ed. Bœckh. Cf. *supra*, p. 187.

(5) I, 5, 2.

(6) Ælian., *Var. Hist.*, XII, 28; Cic., *de Nat. Deorum*, III, 19; Suid., *v.* Λεωκόριον.

PLANCHE LXI.

La peinture inédite que nous publions planche LXI fait la décoration d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires, qui, du Musée du prince de Canino (1), a passé au Musée Britannique. On y voit *Jupiter* revêtu d'un manteau parsemé d'étoiles ; le dieu est accompagné de deux *Ilithyies* qui ont les mains ouvertes et levées, comme nous l'avons vu dans le plus grand nombre des compositions gravées sur les planches précédentes. Le dieu, assis sur un trône, porte le sceptre de la main gauche ; sous ses pieds est un *hypopodium.* De sa tête s'élance *Minerve,* armée du casque, de la lance et du bouclier. A l'extrémité du tableau, à droite, est *Vulcain,* revêtu d'une tunique courte et armé de la bipenne. Le dieu artiste se retourne vers le souverain de l'Olympe, étonné du cri de Minerve qui vient de retentir à son oreille, et indique par le geste de sa main gauche ouverte la part qu'il vient de prendre à la délivrance de Jupiter.

Dans deux des peintures de la série des naissances de Minerve (2), nous avons rencontré déjà des figures placées sous le siége de Jupiter. Ici encore nous voyons une déesse ailée, revêtue d'une tunique courte, et chaussée de bottines, costume qui convient à *Iris,* la messagère de Jupiter, qui va descendre de l'Olympe pour annoncer aux mortels la naissance de Minerve (3). Mais cette déesse peut tout aussi bien être *Éris,* et Éris n'a-t-elle pas remplacé l'*Amour* (*Éros*), quand Jupiter avalait Métis pour échapper à la prédiction que celle-ci lui avait faite ? La *discorde* aussi existe entre le métèque et le jeune Athénien dont nous avons raconté l'histoire, à propos d'une autre figure (4)

(1) *Cat. étrusque*, n° 6.

(2) Voir les planches LIX et LX.

(3) Philostrate (*Icon.*, II, 27) dit que les armes de Minerve offrent toutes les couleurs de l'iris. Voyez *supra*, p. 182.

(4) *Supra*, p. 201 et 202.

placée sous le siége de Jupiter (1). Du reste, l'épithète καμπεσίγουνος, qu'Hésychius (2) attribue à Érinnys, convient parfaitement bien à la déesse ailée que nous avons sous les yeux; et ces jambes pliées et courbées des déesses messagères rappellent les pieds du trône de Jupiter tournés en dedans que nous voyons dans les tableaux de nos planches LV et LVIII. Ce sont autant de symboles de *liaison, d'empêchement*, qui peuvent faire allusion à la gestation de Jupiter.

Le revers de cette amphore montre le combat d'*Hercule* contre trois *Amazones*.

PLANCHE LXII.

La naissance de Minerve que reproduit notre planche LXII est tirée du recueil de M. Ed. Gerhard (3). Cette peinture décore une *amphore tyrrhénienne* (f. 67) à figures noires du Musée du prince de Canino. *Jupiter* est entouré de quatre divinités, *Ilithyie* ou *Héra*, *Arès*, *Apollon* et *Hermès*. *Athéné*, la tête nue, portant le bouclier et la lance, sort du cerveau de son père. On doit remarquer ici que Jupiter, qui tient le foudre de la main droite, fait lui-même de la main gauche ouverte le geste de délivrance qui est propre aux déesses obstétrices (4). *Arès* est dans le costume d'hoplite, comme sur les

(1) Ces figures drapées avaient été considérées comme représentant des femmes, et M. Gerhard (*Rapp. volc.*, n. 318) avait cru y reconnaître *Némésis*, erreur que nous avions partagée. Voir le *Cat. étrusque*, n° 6, note.

(2) *Sub verbo; Æschyl.*, *Sept. contra Theb.*, 791 et Schol. Cf. Panofka, *Musée Blacas*, p. 59. *Éris* accompagnée de son nom ΕΡΙΣ figure, dans une pose analogue à la divinité placée sous le trône de Jupiter, sur une coupe appartenant à M. le professeur Gerhard, qui a publié cette curieuse représentation dans son Mémoire intitulé : *Uber die Flügelgestalten der alten Kunst*, Taf. II, 6.

(3) *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. I. Ce vase doit se trouver aujourd'hui à la Pinacothèque, de Munich.

(4) Cf. la planche LIX.

planches précédentes; ici son bouclier argien a pour emblème le *Gorgonium*, symbole qui appartient à Athéné, de même que le serpent et l'amphore (1), qui sont les insignes du bouclier d'Arès sur nos planches LIV et LX. Il existe donc des liens étroits entre le dieu de la guerre et la déesse belliqueuse, puisqu'une communauté de symboles a lieu entre ces deux divinités. On sait les rapports de Minerve et du héros Diomède, fils de Tydée, associés dans un culte commun à Argos (2) et dans l'île de Chypre (3). Dans la pompe du bain de Pallas à Argos, on portait le bouclier de Diomède (4). Or, Diomède, roi de Thrace, mis à mort par Hercule, est fils de Mars (5), et cette circonstance établit une analogie de plus entre les deux divinités. Sur un lécythus de la collection du roi de Danemark, un second hoplite, sans compter Arès, assiste à la naissance d'Athéné; ce second hoplite peut recevoir le nom de Thésée, ou mieux encore celui de Diomède, comme nous avons eu occasion d'en faire l'observation plus haut (6).

Apollon est ici barbu, circonstance assez rare jusqu'à ce jour sur les vases peints (7), mais dont nous aurons occasion d'offrir d'autres exemples dans le chapitre consacré à *Apollon* et à *Diane*. Le dieu fait retentir les accords de la cithare et célèbre la naissance de Minerve.

Le dernier personnage à gauche est Hermès, reconnaissable à ses bottines (ἐνδρομίδες) et à son casque (κυνέη).

Quant au sphinx placé sous le trône de Jupiter, c'est un animal symbolique qu'on retrouve souvent près de Minerve. Les monuments de la statuaire et les médailles offrent le sphinx posé sur le casque de la déesse, et c'est ainsi que Phidias avait orné le casque de la sta-

(1) Les médailles primitives d'Athènes ont pour type le Gorgonium, la chouette et le cheval. Cousinéry, *Voyage en Macédoine*, t. II, p. 125. L'amphore se trouve constamment sur les tétradrachmes.

(2) Callimach., *Lavacr. Palladis*, 35.

(3) Porphyr., *de Abstinentia*, II, 54.

(4) Callimach., *Lavacr. Palladis*, 35. On ajoute même que la statue de Diomède était portée dans la pompe, aussi bien que celle d'Athéné. Schol. *ad* Callimach., *l. cit.*, 1.

(5) Apollod. II, 5, 8.

(6) *Supra*, p. 184, note 6.

(7) Voir une coupe à figures noires du

tue chryséléphantine de l'Athéné Parthénos (1). Mais le verbe σφίγγω signifie aussi serrer, lier; de là le sphinx, qui, en Béotie, propose aux passants des *énigmes* à deviner. Ainsi, selon nous, le sphinx rappelle encore ici l'idée que nous avons cru entrevoir dans le poing fermé, dans les jambes d'Éris, dans les pieds tournés en dedans de l'ocladias, etc.

Le revers de cette amphore montre un quadrige vu de face avec son aurige. Serait-ce ici le char de Minerve, sortie avec un quadrige de la tête de Jupiter (2), celui d'Hélius (3), ou bien celui qu'Érichthonius, grâce aux leçons de la déesse, avait appris à conduire (4)?

PLANCHE LXIII.

La grande composition inédite que nous avons fait graver sur notre planche LXIII forme la décoration extérieure d'une belle *cylix* (f. 103) à figures rouges, qui fait partie du Musée Blacas. C'est une peinture d'un style négligé, exécutée en Étrurie, d'après un beau type, par un artiste qui ne savait pas la langue grecque. On peut se convaincre de cette dernière assertion, en jetant un coup d'œil sur le champ de cette peinture, où nous voyons un grand nombre de caractères auxquels il est impossible de trouver aucun sens. C'est en

Musée de Berlin. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1031; *Trinkschale des Kœnigl. Museum zu Berlin*, Taf. IV und V. Cf. notre planche LXV, A, et les planches XV et XVI du second volume de notre recueil; Micali, *Storia degli ant. pop. ital.*, tav. LXXXV, 3.

(1) Paus. I, 24, 5.

(2) Etym. M., *v.* Ἱππία.

(3) Voir de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 116, note 4. Homère (*Hymn.* XXIII, 13) introduit Hélius dans la scène de la naissance d'Athéné. Au Parthénon, Hélius figurait à l'extrémité gauche du fronton. *Supra*, p. 181.

(4) Hygin. *Astron.*, II, 13; Virg. *Georg.*, III, 113; Ælian. *Var. hist.*, III, 38.

effet aux fouilles de Camposcala qu'on doit cette grande cylix (1).

Nous voyons ici *Jupiter* assis sur son trône ; le dieu est couronné de laurier et tient le sceptre et le foudre. De sa tête s'élance *Minerve*, qui est armée du casque, de la lance et d'un grand bouclier argien qui a pour emblème le *Gorgonium*. Une colonne d'ordre ionique, placée derrière le trône, indique l'intérieur du palais de Jupiter. Devant le dieu se tiennent debout deux *Génétyllides*, les mains étendues et ouvertes. A la suite des obstétrices se présentent *Arès* et *Aphrodite* assis, le premier sur un siége de forme cubique, la seconde sur un ocladias. Le dieu de la guerre est armé du casque et de la lance ; il étend la main droite ouverte vers Jupiter, geste qui répond à celui des Génétyllides et à celui d'Aphrodite. Cette dernière est représentée voilée, comme les jeunes femmes mariées dans les scènes qui représentent des sujets nuptiaux. Cette association d'Aphrodite Colias, la mère ou la principale des Génétyllides (2), avec Arès et en présence d'Héphestus, mérite d'être remarquée. La même association se retrouve sur l'autel des douze dieux du Musée du Louvre (3), où Héphestus est uni avec Athéné. A la suite de ce groupe, nous voyons dans notre peinture une déesse debout qui nous paraît, aussi bien qu'à M. Panofka (4), devoir être *Pitho*.

Du côté droit de ce tableau, *Héphestus* répond aux deux Génétyllides. Ici le dieu artiste est imberbe, comme sur la célèbre coupe d'Anésidora (5) et sur la patère Cospiana (6). La hache simple avec laquelle la tête de Jupiter vient d'être frappée repose sur l'épaule gauche d'Héphestus, tandis que son bras droit étendu se rapproche

(1) Micali, *Storia degli ant. pop. ital.*, III, p. 137; Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 242, *d*. Cf. *Auserlesene griechische Vasenbilder*, S. 6 und 203.

(2) Paus. I, 1, 4. Cf. de Witte ; *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 75 et suiv.

(3) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, VI, tav. B; Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 174, n° 14.

(4) *Recherches sur les noms des vases grecs*, p. 40, note 2.

(5) Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*, Taf. I; Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. CLVIII *bis*, 603, *c*. Cf. *Cat. Magnoncour*, n° 9.

(6) Gerhard, *Etruschische Spiegel*, Taf. LXVI. Cf. *supra*, p. 183.

du maître de l'Olympe. A la suite du dieu forgeron on voit deux déesses : la première, assise sur un siége de forme cubique, se retourne vers la scène et fait de ses mains, l'une ouverte, l'autre fermée, le geste auquel on peut attribuer un caractère moitié favorable, moitié contraire à la naissance de la jeune déesse. Ce sera donc *Héra* que nous devrons reconnaître ici (1), puisque c'est avec ce double geste que se montre cette déesse dans la grande peinture de la planche LXV, A. Ce consentement forcé semble être exprimé encore dans la pose que l'artiste a donnée à la déesse, le dos tourné vers Jupiter, mais pourtant les regards fixés sur la scène qui réunit les habitants de l'Olympe. La seconde déesse qui détourne la tête tout en ouvrant la main droite doit être une *Parque* (2), personnage qui n'est pas indifférent dans la représentation d'une naissance. On peut citer à cet égard le fameux miroir Borgia qui offre la naissance de Bacchus (3). Ici la déesse est voilée, à l'exemple d'Aphrodite, et l'on sait que cette dernière déesse était considérée à Athènes, sous le nom d'Uranie, comme l'aînée des Parques (4).

Ainsi, l'ensemble de cette vaste composition paraît bien fixé, et quant aux détails, aucun symbole particulier ne vient ici attirer l'attention. Les noms d'*Héra*, d'*Athéné* et d'*Aphrodite*, que nous donnons ici à trois des principales déesses de ce tableau, paraissent encore être justifiés par les inscriptions indéchiffrables, il est vrai, tracées auprès d'elles. En effet, s'il est permis d'attacher quelque importance

(1) Panofka, *Recherches sur les noms des vases grecs*, p. 40, note 2. M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder.*, S. 204) donne à cette déesse le nom d'*Artémis*.

(2) Panofka, *l. cit.* M. Gerhard (*l. cit.*) reconnait dans cette déesse voilée *Héra*. Si la déesse ici représentée n'était pas placée sur le même rang que les divinités du premier ordre, on pourrait la reconnaître pour une des *Heures*. Les Heures génératrices sont subordonnées à Héra (Pseud. Orph. *Hymn.* XLIII, 11, ed. Hermann), comme les Génétyllides à Aphrodite. Voir *supra*, p. 185 et p. 209. Dans l'Héræum, près de Mycènes, Polyclète avait placé les Grâces et les Heures sur la couronne d'Héra. Paus. II, 17, 4.

(3) Visconti, *Mus. Pio Clem.*, IV, tav. B, 1 ; Millin, *Galer. myth.*, LXXI. 222.

(4) Paus. I, 19, 2. Cf. duc de Luynes, *Études numism.*, p. 90.

au nombre des caractères, on y retrouvera les éléments des noms ΗΕΡΑ, ΑΘΕΝΑΙΑ et ΑΦΡΟΔΙΤΕ. Cette dernière remarque vient à l'appui de ce que nous avons fait observer au commencement de cet article, à savoir que cette coupe était une copie d'une très-belle composition grecque, exécutée en Étrurie par un artiste qui ignorait la langue des Hellènes.

Le revers de cette peinture montre *Pélée* qui enlève *Thétis*, entourée de quatre *Néréides*, ses compagnes. Nous nous proposons de publier cette seconde peinture quand nous étudierons les nombreux sujets du rapt de Thétis.

A l'intérieur de cette cylix est peint un éphèbe, vêtu d'une simple chlamyde, qui retourne la tête à gauche; de la main droite il tient un céras, et de la gauche une outre et un sac ou étui destiné à renfermer des flûtes. Autour sont quelques caractères qui ne semblent former aucun sens.

PLANCHES LXIV ET LXV.

La magnifique composition gravée sur nos planches LXIV et LXV est la plus belle et la plus riche peinture que nous connaissions comme offrant la représentation de la naissance de Minerve. Dix figures, la plupart accompagnées d'inscriptions, sans compter la petite Minerve, entrent dans ce tableau, qui nous semble donner la meilleure idée qu'il soit possible de se former de la décoration du fronton oriental du Parthénon. Du moins, la figure majestueuse de Jupiter, assis sur un trône élevé, et les dieux qui l'entourent, peuvent servir, jusqu'à un certain degré, à la restitution de l'œuvre de Phidias. En effet, la manière dont Jupiter est assis, de façon que sa tête se trouve à la hauteur à laquelle atteignent les autres personnages debout autour du souverain de l'Olympe, s'adaptait parfaitement à l'ordonnance

de groupes destinés à un fronton, où nécessairement la statue placée au centre devait être la plus haute. Par ce moyen, il restait encore assez d'espace au-dessus de la tête de Jupiter pour la petite Minerve, qui paraissait ainsi dominer toute l'assemblée divine et se montrer comme la protectrice d'Athènes à son peuple favori. Il est probable pourtant que Jupiter était représenté entièrement de face dans le groupe de Phidias, et que ses regards descendaient vers les dévots qui se rendaient au temple. Mais rien n'exprime mieux la majesté du père de Minerve que la pose donnée ici par l'artiste à Jupiter, d'une main s'appuyant sur le sceptre, et de l'autre, étendue et ouverte, faisant le geste que nous avons plus d'une fois eu occasion de signaler. Les têtes de face sont rarement admises dans les compositions tracées sur les vases peints : ainsi, il se peut que l'artiste auquel nous devons ce tableau, inspiré par l'œuvre de Phidias, ait jugé à propos de tourner les regards du dieu vers les deux déesses obstétrices, pour éviter la difficulté de dessiner une tête de face.

La vaste composition que nous avons sous les yeux forme la décoration d'une *péliké* (f. 71) à figures rouges, trouvée dans les fouilles de Vulci. Ce vase, qui vient aussi d'être publié par M. Ed. Gerhard (1), a passé de la collection de M. le vicomte Beugnot (2) dans celle de M. Williams Hope, à Paris. Le tableau est circulaire et se développe tout autour de la circonférence du vase, de manière à ce que la petite figure de *Niké* se voye au-dessous d'une des anses, tandis que l'espace vide au-dessus du bras et du bâton du *vieillard* à droite marque la place de la seconde anse. Ainsi, le tableau principal (ce qu'il nous a été impossible, faute d'espace, d'indiquer dans nos deux planches) se compose de *Jupiter* placé au centre, ayant à sa droite *Vulcain* et *Neptune*, et à sa gauche *Ilithyie* et *Diane*. Ce sont là les cinq figures principales qui nous paraissent avoir été empruntées à l'œuvre de Phidias ; les autres doivent avoir été choisies dans

(1) *Auserlesene griechische Vasenbilder*, Taf. III und IV. Cf. Forchhammer, *die Geburt der Athene*; Kiel, 1841, in-4°.

(2) *Cat. Beugnot*, n° 1. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.*, 1834, p. 12 et 1838, p. 53.

d'autres représentations de la naissance de Minerve. Il se pourrait cependant que plusieurs des personnages qu'on voit debout dans cette belle composition ayent figuré aux places correspondantes, mais assises ou couchées, dans le fronton de Phidias.

Le trône de Jupiter est décoré de deux montants en forme de pilastres, d'ordre ionique, enrichis d'étoiles, de palmettes et d'ornements disposés en losange. Une traverse sur laquelle sont tracés des flots, mais d'une manière négligée, relie les deux montants et sert de soutien aux pieds du souverain des dieux. *Zeus*, ΙΕVΣ, tient de la main gauche un long sceptre surmonté d'une fleur épanouie; le bras droit étendu avec la main à moitié ouverte semble repousser *Héphestus*. La tête de Jupiter est ceinte d'une couronne de laurier. Quant à *Athéné*, ΑΘΕΝΑ (*sic*), elle paraît ici revêtue d'une double tunique et armée du casque, de la lance et de l'égide (1). A gauche se tient *Héphestus*, ΕΦΑΙΣΤΟΣ (*sic*), revêtu d'une tunique courte, serrée autour du corps par une ceinture; une chlamyde couvre son épaule gauche. Le dieu artiste lève des regards pleins d'admiration vers la petite Athéné, qui sort de la tête de son père. Sur son épaule gauche repose la bipenne, tandis que sa main droite levée et ouverte indique la délivrance de Jupiter, à laquelle il a concouru. La barbe et les cheveux négligés et en désordre conviennent parfaitement au dieu forgeron; enfin sa tête est ceinte d'une couronne de pin, arbre qui lui était particulièrement consacré (2). A la suite d'Héphestus vient (pl. LXV) *Posidon*, ΠΟΣΕΙΔΩΝ, armé de son trident, la tête entourée d'une large bandelette, comme roi de l'Attique (3). Après le

(1) La petite figure d'*Athéné* excède le cadre de la composition et coupe la rangée de palmettes qui forme la bordure supérieure du tableau.

(2) Eudoc. *Violarium*, ed. Villoison, tom. I, p. 224. Cf. *supra*, p. 104 et 109.

(3) Dans la frise du Parthénon, on voit *Posidon* assis, et auprès un éphèbe, sans doute *Thésée*. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, pl. X, n° 1. La plaque qui contient cette partie de la frise a été retrouvée dans les décombres du Parthénon, et se voit aujourd'hui à l'Acropolis d'Athènes. Selon certaines traditions, Posidon passait pour le père d'Athéné. Paus. I, 14, 5; Harpocrat., *v.* Ἱππία.

dieu des mers, se présente une petite déesse ailée, *Niké* ou *Iris* (1), qui semble accourir, la main droite ouverte; ses pieds posent à peine sur le sol. Aucune inscription ne nous donne ici le nom de cette déesse. Suit un éphèbe enveloppé dans un ample manteau qui laisse nus le bras et l'épaule droite. Il est couronné de myrte. Ici encore le secours des inscriptions nous manque. M. Ed. Gerhard (2) reconnaît dans cet éphèbe *Apollon,* qui se rencontre souvent dans l'assemblée des dieux réunis pour assister à la naissance d'Athéné. Mais, comme nous avons déjà eu l'occasion de l'observer en examinant les planches précédentes (3), Apollon, dans cette scène, joue toujours de la cithare, comme sur les bas-reliefs choragiques (4). Dans un sujet éminemment attique, puisqu'il a pour objet la naissance de la vierge qui du haut de l'Acropolis veillait sur la ville, il nous semble que *Thésée,* un des héros les plus populaires d'Athènes, le protégé de Minerve, doit trouver naturellement sa place. Cette attribution serait justifiée par la force musculaire que l'artiste a cherché à exprimer dans le bras droit du héros et par la jeunesse et la finesse de ses traits, ce qui rappelle une anecdote rapportée par Pausanias (5). « Thésée vint à Athènes « où il n'était pas connu; sa tunique talaire descendait jusqu'à ses pieds, « et sa chevelure était tressée avec élégance. Lorsqu'il passa devant le « temple d'Apollon Delphinien, les ouvriers qui travaillaient au toit « lui demandèrent en raillant comment une jeune fille en âge de se « marier courait ainsi les champs toute seule. Thésée ne leur répon- « dit rien, mais ayant dételé les bœufs d'un chariot qui se trouvait « près de là, il le lança plus haut que le toit du temple auquel ils « travaillaient. » La place, d'ailleurs, que Thésée occupe ici près de

(1) Cf. Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder,* S. 13. Dans le fronton du Parthénon, nous avons cru reconnaître la présence de ces deux déesses. Voir *supra,* p. 181.

(2) *L. cit.,* S. 6 und 16.

(3) Voir nos pl. LIV, LIX, LX, LXII et LXV, A.

(4) Les citharèdes de la frise du Parthénon (Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie,* pl. V, n° 2) ont le même costume qu'Apollon sur les monuments choragiques et dans les peintures qui représentent la naissance de Minerve.

(5) I, 19, 1. Cf. Siebelis *ad h. l.,* et sur la beauté de Thésée, Hygin., *Fab.,* 270.

Neptune, est d'autant plus convenable, qu'Égée ou Posidon Ægæus passait pour être le père du héros (1).

Après Thésée, on voit *Dionysus*, ΔΙΟΝΥΣΟΣ, couronné de lierre, la main droite ouverte et tenant le thyrse de la main gauche. Le dieu des Lénées détourne ses regards (signe d'aversion propre à Junon et aux divinités infernales) (2), et dirige sa vue vers un personnage barbu et drapé, s'appuyant de la main droite sur un bâton. Celui-ci est chauve du devant de la tête; une couronne de pin entoure son front. Ce personnage, identique à celui dans lequel nous avons reconnu le *Dème athénien*, sur notre planche LIX (3), répond à un vieillard à cheveux blancs (pl. LXIV), placé à l'autre extrémité de la composition. Le parallélisme de ces deux personnages, qui servent de limites à cette réunion des dieux, établit certainement entre eux des rapports. Mais avant de nous occuper du vieillard placé à droite, il nous reste à décrire les deux déesses qui se tiennent près du trône de Jupiter, et qui correspondent à Héphestus et à Posidon. La première est *Ilithyie*, ΗΙΛΕΙΘΥΑ (*sic, rétrograde*), qui, tout en s'éloignant comme Héphestus, se retourne vers la scène et tient ouvertes ses deux mains. Celle qui suit est *Artémis*, ΑΡΤΕΜΙΣ (*rétrograde*), qui lève la main droite ouverte et porte l'arc dans la gauche. Ses cheveux sont réunis par un nœud qui tombe droit derrière la tête. Cette coiffure est commune à Minerve, aux vierges athéniennes et à la sœur d'Apollon : les auteurs anciens la désignent sous le nom de κόρυμβος (4). Artémis, associée à Ilithyie, et comme elle déesse des accouchements, et confondue à ce titre avec Ilithyie (5), rappelle d'ailleurs l'Artémis de Brauron, divinité

(1) Apollod. III, 16, 1; Plutarch. *in Thes.* 6; Diodor. Sicul., IV, 59; Hygin., *Fab.*, 37; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.* 495 et 1324.

(2) Voir *supra*, p. 43, note 2, et p. 210. Souvent cette pose de Bacchus indique pourtant l'intérêt que le dieu prend au personnage vers lequel il se retourne, comme dans les nombreuses scènes du retour de Vulcain à l'Olympe. Voir nos pl. XLII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVI, A, et XLVII, A.

(3) *Supra*, p. 198.

(4) Schol. *ad* Thucyd. I, 6; Suid., *v.* Κρώβυλος. Cf. *supra*, p. 111.

(5) Horat. *Carm. sæcul.*, 13-16.

Rite maturos aperire partus

éminemment attique (1). Le vieillard à cheveux blancs qui, de ce côté, termine la composition, se distingue par un manteau enrichi d'une large bordure; dans sa main droite est un bâton. Nous croyons reconnaître ici *Cécrops,* le fondateur d'Athènes, ou bien *Cranaüs* (2). Ce personnage, purement athénien, indiquerait ici les habitants de la ville, les *Cécropides* ou *Cranaëns,* tandis que les habitants des campagnes seraient désignés dans ce tableau par la présence d'*Amphictyon* ou d'*Icarius,* que nous croyons reconnaître dans le personnage drapé placé à gauche et en parallèle avec *Cécrops.* On sait que c'est Icarius (3) ou Amphictyon (4) qui reçoit Dionysus à son arrivée dans l'Attique, et ici le personnage auquel nous donnons le nom d'un de ces héros est précisément placé à la suite de Dionysus, qui dirige vers lui ses regards (5). Ainsi, le *Dème athénien* se trouverait ici personnifié au moyen de deux héros topiques, ce qui rentrerait tout à fait dans les habitudes des artistes de l'antiquité (6).

Lenis Ilithyia, tuere matres .
Sive tu Lucina probas vocari,
Seu Genitalis.

(1) Paus. I, 23, 9 et 33, 1; Hesych. *v.* Ἀρκτεία; Schol. *ad* Aristophan. *Lysistrat.*, 646; Suid. *v.* Ἄρκτος. Cf. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce,* II, p. 254 et suiv.

(2) A cause du mot κράνος ou κρανίον, *la tête, le crâne,* de laquelle naît la déesse. C'est par une raison analogue que Brœndsted (*Voyages et recherches en Grèce*, II, p. XI) a voulu reconnaître le héros *Céphale* (κεφαλή, la tête) dans une des statues du Parthénon, celle que nous avons désignée, d'accord avec le plus grand nombre des archéologues, sous le nom de *Thésée* (*supra,* p. 181). Sur une amphore de Nola à figures rouges, de la collection Basseggio, à Rome, on voit Minerve et Cécrops ou Érechthée. Au revers est représenté un éphèbe qui offre une bourse à un rhéteur.

(3) Apollod. III, 14, 7; Paus., I, 2, 4; Hygin., *Fab.*, 130, et *Astron.*, II, 4.

(4) Eustath. *ad* Homer., *Odyss.* P, p. 1815; Paus., *l. cit.*

(5) M. Gerhard (*Auserlesene griechische Vasenbilder,* S. 13) reconnaît dans le héros à cheveux blancs le vieux *Nérée,* et dans l'autre, couronné de pin, le *Dème athénien*, ou bien (S. 16) *Pluton. Icarius* avait donné son nom à un dème de l'Attique. Steph. Byzant., *v.* Ἰκαρία.

(6) Voir *supra,* p. 198.

PLANCHE LXV, A.

La belle peinture inédite qu'offre la planche LXV, A, fait la décoration d'une *amphore tyrrhénienne* (f. 67), à figures noires, autrefois du Musée du prince de Canino, aujourd'hui conservée au Musée Britannique (1). Au centre nous voyons *Zeus,* Ι (ευς), assis sur un trône, tenant d'une main le foudre et de l'autre le sceptre. Le dieu est revêtu d'une tunique talaire et d'un manteau richement brodés; sous ses pieds est l'hypopodium. Quant à la manière dont ses cheveux sont disposés, c'est, comme sur notre planche LIX, la coiffure ordinaire d'Apollon (2), nommée κρώβυλος (3); ce genre de coiffure est au contraire rarement donné à Jupiter. *Athéné,* ΑΘΕΝΑΙΑ, s'élance de sa tête, armée du casque, de l'égide, du bouclier et de la lance. A droite est *Ilithyie,* HILEIΘVA (*sic*), debout, la tête ornée d'une couronne dentelée; elle est revêtue d'un riche costume et tenant la main droite ouverte et levée, elle semble entr'ouvrir la main gauche. Suivent *Hercule* et *Arès,* qui de ce côté terminent la composition. De ces deux divinités, il ne reste dans la peinture originale que la partie supérieure; mais les têtes avec la peau de lion et le casque, et de plus la massue et une partie du grand bouclier argien, étaient des indices suffisants pour faire reconnaître *Hercule* et *Arès,* et motiver la restauration. Hercule tient la main gauche ouverte et levée, et par ce geste participe aux fonctions de l'obstétrice. Le premier personnage que nous voyons à gauche, immédiatement derrière le trône de Jupiter, est *Apollon,* AΠOLON (*sic, rétrograde*), qui est ici barbu, comme sur notre planche LXII. Il joue de la cithare et célèbre par le *pœan* la naissance de la fille de Jupiter. A la suite d'Apollon se présentent

(1) Gerhard, *Auserlesene griechische Vasenbilder,* S. 203, p. Cf. *Bull. de l'Inst. arch.,* 1839, p. 70 et suiv.

(2) *Cat. Beugnot,* n° 34. Cf. Millingen, *Ann. de l'Inst. arch.,* II, p. 229. Voyez la pl. LV de notre second volume.

(3) Suid. *sub verbo.*

Héra, HEPA, et *Posidon,* ΠΟΣΕΙΔΟΝ placés l'une à côté de l'autre. La déesse se distingue par une riche tiare; elle ouvre la main gauche et tient fermée et serrée la main droite, gestes que nous avons déjà signalés à l'attention du lecteur. Le dieu des mers est armé du trident. Le dernier personnage à gauche est *Héphestus,* ΗΕΦΑΙΣΤΟΣ (*rétrograde*) qui s'éloigne avec rapidité et se retourne, plein d'admiration, vers le trône de Jupiter. De sa main droite, levée et ouverte, il fait le geste que nous avons eu sans cesse occasion de remarquer dans les scènes de la naissance de Minerve; dans sa main gauche est la hache, dont on n'aperçoit ici que le manche.

Tel est l'ensemble de cette belle composition, dans laquelle il nous reste encore quelques détails à étudier. Et d'abord, sous le trône du souverain de l'Olympe, nous retrouvons des figures comme dans les sujets gravés sur nos planches LIX, LX, LXI et LXII. Ici nous voyons un groupe composé de deux éphèbes entièrement nus; l'un d'eux tient une couronne. La pose et les gestes de ces éphèbes rappellent ces nombreuses peintures familières dans lesquelles on voit des *érastes* qui caressent leurs *éromènes* et leur font des présents. Nous avons déjà rapporté, d'après Pausanias (1) et Élien (2), l'anecdote du métèque Timagoras et du jeune athénien Mélès ou Mélitus. La représentation que nous avons sous les yeux peut servir à justifier l'interprétation que nous avons proposée. Sous le trône de Jupiter et de Junon, dans une riche peinture de la Pinacothèque de Munich, publiée par M. Gerhard (3), on a représenté la lutte de deux jeunes éphèbes, auxquels on peut donner les noms d'Éros et d'Antéros. Aussi nous croyons que le groupe qui figure sous le trône de Zeus se trouve expliqué d'une manière satisfaisante par le rapprochement que nous établissons ici entre Éros et Antéros et le mythe de Mélès et de Timagoras.

Mais que peut signifier la partie antérieure d'un cheval bridé qui, ornant le dossier du trône sur lequel est assis Jupiter, semble s'élan-

(1) I, 30, 1.

(2) *Ap.* Suid. *v.* Μέλιτος. Cf. *supra*, p. 201 et 202.

(3) *Auserlesene griechische Vasenbilder,* Taf. VII. Cf. la pierre gravée du Musée Blacas. Stackelberg, *die Gräber der Hellenen,* Taf. LXXIV; Panofka, *Cabinet Pourtalès,* p. 76.

cer avec impétuosité? Nous avons déjà cru retrouver dans le symbole du lion une allusion à un héros de l'Attique (1). Ici les témoignages des mythographes ne manquent pas pour justifier la présence du cheval dans la scène où Minerve sort de la tête de Jupiter. D'abord, selon quelques traditions, Minerve, inventrice des chars et de l'art de dompter les chevaux (2), s'élance de la tête de son père, non-seulement armée, mais même montée sur un quadrige. De là le surnom d'*Hippia* (3). C'est aussi *Posidon Hippius* qui donne naissance au premier cheval, et le produit, lors de sa contestation avec Athéné, en frappant de son trident le sol de l'Attique (4). Déméter partage avec Athéné la qualité d'*Hippia*, et à Mégalopolis, l'antique *xoanon* de la déesse la représentait avec une tête de cheval (5), ce qui rappelle à la mémoire la naissance du cheval Pégase qui sort du cou de Méduse décapitée (6). Toutes ces remarques peuvent servir à justifier la présence du cheval dans cette naissance de Minerve, ainsi que dans une autre peinture de la collection Fossati, que nous avons précédemment décrite (7).

Quant à l'oiseau que nous voyons, derrière Junon, diriger son vol vers Jupiter, il se pourrait qu'il fît allusion à une épithète de Minerve, surnommée, à Mégare, Αἴθυια, la mouette (8). Mais il n'est pas bien certain que cet oiseau soit le plongeon ou la mouette; peut-être ne doit-on voir ici que l'oiseau des augures qui annonce la naissance de Minerve.

Le revers de cette grande et belle amphore montre un quadrige à droite. Il est monté par un hoplite nommé ΚΑΛΙΑΣ (*sic, rétrograde*),

(1) *Supra*, p. 204.

(2) Cic., *de Nat. deorum*, III, 23.

(3) Etym. M. *v.* Ἱππία; Paus., VIII, 47, 1.

(4) Serv. *ad* Virg. *Georg.* I, 12; Schol. *ad* Stat. *Theb.*, VII, 184.

(5) Paus., VIII, 42, 3.

(6) Pindar., *Olymp.*, XIII, 61 sqq., ed. Bœckh; Ovid., *Fast.*, III, 450. Cf. Duc de Luynes, *Études numism.*, p. 58 et suiv.

(7) *Supra*, p. 184, sous le nº 4. Un camée publié par Visconti (*Opere varie*, III, tav. V, p. 435) montre une tête de cheval sur le bras du trône de Jupiter Capitolin. Cf. les réflexions que nous avons eu occasion de faire dans la *Nouvelle Galer. myth.*, p. 42.

(8) Paus., I, 5, 3 et 41, 6; Hesych. *v.* Ἐνδαρθυία; Lycophr., *Cassandr.*, 359, et *ibi* Tzetz.

Callias, accompagné de son aurige KALI.... (*rétrograde*), peut être *Calliclés*. Au devant du char vole un oiseau à tête humaine, forme habituellement donnée aux Sirènes. Un second hoplite qui porte le nom d'ΑΝΘΙΠΟΣ (*sic*), *Anthippus*, s'avance vers le quadrige, suivi d'un personnage barbu tenant un sceptre. Devant les chevaux est assis un autre personnage également barbu et revêtu d'un manteau brodé. A côté de ce dernier se tient debout un hoplite nommé ΕΤΕΟΠΛΟΣ, *Étéoplus*, tenant son casque dans la main droite. Derrière cet hoplite on voit un oiseau qui vole à gauche et tient dans son bec une bandelette.

Cette scène, qui représente un départ pour la guerre, trouvera sa place parmi les nombreux sujets de cette espèce, qui la plupart se rapportent à la guerre de Troie.

Sur le couvercle de cette amphore est représentée une chasse à la biche et au sanglier.

PLANCHE LXVI.

La peinture inédite, d'un style grossier, gravée sur notre planche LXVI, fait la décoration d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires du Musée de Berlin (1). Quoique le tableau que nous publions ici soit le produit d'un artiste étrusque inhabile, il mérite pourtant de fixer notre attention, car on peut croire que nous avons sous les yeux la copie d'une très-belle composition grecque. On ne doit pas rejeter sans examen les peintures d'un style négligé et incorrect qui accusent l'impéritie des céramographes : souvent ces peintures, peu agréables à l'œil, sont la reproduction de types qui ont joui d'une certaine faveur auprès des artistes grecs. Quelquefois aussi elles nous

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 586. Cf. *Auserlesene griechische Vasenbilder*, I, S. 6.

fournissent des sujets neufs, ou bien des compositions connues, mais dans lesquelles on a introduit des variantes propres à montrer les divers aspects d'un même mythe.

Nous voyons ici *Jupiter* assis sur un ocladias. *Minerve* est née déjà depuis quelques instants; elle a pris toute sa croissance et se tient debout devant son père dans une attitude guerrière, armée d'un casque, d'un bouclier argien et d'une lance. Dans toutes les peintures que nous venons d'examiner, nous avons toujours trouvé la jeune déesse sous la forme d'un enfant. C'est ici le seul tableau qui la montre grandie d'une manière instantanée, aussitôt après être sortie de la tête de son père. Sur le bouclier de Minerve est tracé un satyre ithyphallique, qui rappelle, soit le satyre Marsyas (1) et les nombreuses pierres gravées qui montrent la tête de Minerve coiffée d'un masque de Silène, soit l'attentat de Pallas, père de Minerve, contre la chasteté de sa propre fille (2). Cette dernière circonstance pourrait servir à expliquer l'attitude menaçante de la déesse. Mais il faut avouer pourtant que Jupiter paraît plutôt en admiration, comme le dit Philostrate (3), au moment où il contemple la déesse qui vient de naître. Derrière Jupiter, nous voyons *Mercure*, reconnaissable au

(1) Paus., I, 24, 1; Apollod., I, 4, 2; Athen., XIV, p. 616, E; Hygin., *Fab.*, 165. Une médaille de bronze d'Athènes (Gerhard, *Venere Proserpina*, p. 10 et 78; Broendsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 188 et 301), et un bas-relief (Stuart and Revett, *Ant. of Athens.*, tom. II, ch. 3, p. 27, vignette; K. O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst*, Taf. XXII, 239), montrent la dispute de Minerve et de Marsyas. Cf. notre planche LXXIII. Voyez aussi deux miroirs étrusques, publiés par M. Éd. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXIX und LXX. Souvent Minerve assiste à la dispute musicale entre Apollon et Marsyas. Voir les pl. LXV et suiv. de notre second volume. On peut rapprocher de la fable d'Athéné et de Marsyas, où nous ne rencontrons pas d'attentat à la chasteté de la déesse, celle de Pan et de Syrinx. Ovid., *Metam.*, I, 691 sqq.; Serv. *ad* Virg. *Eclog.*, II, 31. Marsyas est l'inventeur de la flûte et de la syrinx aussi bien que Pan. Diodor. Sicul., III, 58; Athen., IV, p. 184, A. Nous reviendrons sur le mythe de Minerve et de Marsyas dans le commentaire de la pl. LXXIII.

(2) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355; Cic., *de Nat. Deorum*, III, 23. *Quæ patrem dicitur interemisse, virginitatem suam violare conantem.*

(3) *Icon.*, II, 27.

caducée et au pétase. Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons ce dieu dans la scène de la naissance de Minerve. Nos planches précédentes (1), d'accord avec les témoignages écrits (2), nous montrent Mercure assistant Jupiter dans les douleurs de l'enfantement. A chaque extrémité du tableau est placée une femme : à droite, ce doit être *Ilithyie* qui tient la main gauche ouverte, geste qui correspond à celui de Mercure et aux deux mains de Jupiter levées et ouvertes ; la femme à gauche, entièrement enveloppée dans un péplus de couleur pourpre, sera peut-être *Junon* elle-même.

Le revers de cette amphore représente une *Sirène* entre deux panthères.

Au moment où nous terminons le texte explicatif des planches qui représentent la naissance de Minerve, nous recevons de Rome la gravure du miroir étrusque dont il a été question plus haut (3). On voit sur ce miroir, comme sur la patère Cospiana, Jupiter, AIИI+, assis au centre ; de sa tête s'élance Minerve, A⅂ΦИƎM, armée ; à droite se tient Junon, IИV, les bras croisés, et à gauche une seconde obstétrice nommée *Thalna*, AИ⅃AΘ. Enfin, aux deux extrémités de la composition, sont deux guerriers assis dans le costume habituellement donné aux Dioscures sur les miroirs étrusques. L'un, placé à droite, se nomme Ǝ⅃AƎЯꟼ, *Prealé,* l'autre à gauche, ИA⅃A⅃, *Lalan.* Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans une discussion étendue relativement aux noms des deux guerriers représentés sur le miroir décrit par M. Em. Braun. *Lalan* désigne sans aucun doute le dieu *Lare; Prealé,* dont le nom est entièrement nouveau, a quelque analogie avec *Pénate* (4). Qu'il nous suffise de faire observer que les Dioscures

(1) Voir les planches LIV, LVII, LVIII, LIX et LXII.

(2) *Supra*, p. 177.

(3) *Supra*, p. 183, note 3. C'est à l'obligeance de l'éditeur, M. Em. Braun, que nous devons cette intéressante communication.

(4) Serv. *ad* Virg. *Æn.*, II, 514 : *Penates sunt omnes dii qui domi coluntur.* Et *ad Æn.*, III, 12 : *quod in* PENETRALIBUS *ædium coli soleant.*

avaient un temple fort ancien à Athènes (1), et que, sur quelques autres miroirs on voit deux éphèbes désignés tantôt par les noms de ИAϘAᒧ, *Laran*, et d'VᒧΊA, *Aplu* (2), tantôt par ceux de AᒧAᒧ, *Lala*, et d'ИVᒧΊA, *Aplun* (3). L'un de ces noms indique évidemment Apollon, sous la forme que nous a conservée le Cratyle de Platon (4), et que reproduit un grand nombre de miroirs; l'autre est le dieu *Lare*. Or, on sait que les Lares ou les Pénates, chez les Romains, sont identiques aux Dioscures (5). Comment Apollon peut-il devenir chez les Étrusques un des Lares ou Pénates? Il ne faut pas oublier que le nom de *Pollux*, un des Dioscures, désigne un dieu lumineux comme Apollon.

PLANCHE LXVII.

La peinture inédite que nous offrons à la planche LXVII décore une *amphore à rotules* (f. 92) enrichie de figures jaunes, rehaussées de blanc (6). Cette amphore, de fabrique apulienne, accuse une époque de décadence dans les arts, et appartient aux derniers temps de la céramographie, alors que les fabriques de la Campanie, de l'Apulie et de la Lucanie produisaient un nombre immense de vases peints, la plupart ornés de sujets funéraires ou bien relatifs aux mystères.

Nous voyons ici un édicule d'ordre ionique peint en blanc, au

(1) Paus., I, 18, 1.

(2) *Mus. Kirker.*, tab. XX, 2; Lanzi, *Saggio di lingua etrusca*, t. II, tav. VI, 4; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LIX, 2.

(3) Inghirami, *Mon. etr.*, Ser. II, tav. XXXIII. Cf. Dorow, *Voyage en Étrurie*, pl. XV, 1: *Phuphluns*, *Sethlans* (?), *Maris* et *Laran*. Selon M. Gerhard (*Metallspiegel*, S. 12, Anm. 29), les deux éphèbes nommés *Laran* et *Aplu* ont beaucoup d'analogie avec les Dioscures. *Lala*, sur le miroir publié par M. Inghirami, paraît désigner la *Lune* ou bien le dieu *Lunus*, comme *Aplun* le *Soleil*.

(4) P. 49, ed. Bekker.

(5) Voyez Klausen, *Æneas und die Penaten*, S. 636 folg.

(6) *Cat. Durand*, n° 25; *Cat. Magnoncour*, n° 1.

centre duquel se tient debout une déesse que ses attributs, le casque, la lance et le bouclier, font facilement reconnaître pour *Minerve;* près d'elle est un autel, et dans sa main droite une scaphé chargée de fruits. Deux sphinx servent de couronnement aux angles de l'édicule; une large palmette en couronne le fronton : le tympan est orné d'une autre palmette. En dehors sont placés deux éphèbes et deux jeunes filles, personnages qui interviennent ordinairement dans tous les sujets où il est question des honneurs rendus aux morts, dont l'image est reproduite dans l'édicule.

Déjà précédemment (1) nous avons tâché de fixer le sens qu'on doit attacher aux peintures dans lesquelles on voit un héros, un dieu ou une déesse debout ou assis dans l'édicule ou héroon funèbre. C'est ainsi que nous avons cru reconnaître, sur notre planche XII, *Olympus,* le pédagogue de Jupiter, assis dans le tombeau que lui érige le jeune dieu, accompagné de sa sœur Junon; c'est ainsi encore que nous avons tâché de rattacher aux sujets mythologiques la peinture reproduite à la planche XXXV, où l'on voit *Junon* debout dans l'édicule. Ici personne ne nous contestera que la femme figurée dans l'édicule ne soit Minerve. On sera donc forcé de convenir avec nous que les anciens cherchaient à identifier les défunts avec la divinité; et sans doute on avait en vue, par le choix de la déesse Athéné, de rappeler le nom ou le caractère de la personne à laquelle le monument funèbre était érigé. Ainsi peut-être, la jeune fille qui, dans la peinture que nous avons sous les yeux, paraît avec les attributs de Minerve, portait-elle le nom d'*Athénaïs,* ou un nom analogue (2).

Aux passages que nous avons eu occasion d'alléguer pour justifier notre opinion sur les honneurs de l'apothéose décernés aux morts, on peut ajouter le témoignage capital d'Hésiode sur la transformation des hommes de l'âge d'or en *Démons* bienfaisants, protecteurs des autres hommes :

Αὐτὰρ ἐπειδὴ τοῦτο γένος κατὰ μοῖρ' ἐκάλυψεν,

(1) *Supra,* p. 20 et suiv.; p. 86 et suiv. (2) Cf. *supra,* p. 23 et p. 91.

Οἱ μὲν δαίμονες ἁγνοὶ ὑποχθόνιοι καλέονται,
Ἐσθλοί, ἀλεξίκακοι, φύλακες θνητῶν ἀνθρώπων (1).

« Depuis que la Parque a fait disparaître cette race d'hommes, on « les appelle démons sacrés, habitants des demeures souterraines, « bienfaisants, protecteurs et gardiens des mortels. »

Platon, qui, dans le *Cratyle* (2), s'empare de ce passage, en étend l'application aux hommes vertueux de tous les temps (3); suivant lui, les hommes de bien, les sages, continueraient de devenir *Démons* après leur mort : ce sont eux que les Latins ont appelés *Dieux Manes* (4), ou *Lares familiers* (5). Aussi la doctrine développée par Platon n'est-elle pas particulière à ce philosophe, et les monuments nous prouvent que l'apothéose, même pour les particuliers, faisait en quelque sorte partie du droit commun.

Plusieurs stèles funéraires qu'on voit dans les collections publiques d'Athènes nous montrent, en effet, la défunte avec le costume d'Aphrodite (6), ou avec celui d'Héra, peut-être même sous les traits

(1) *Opera et dies*, 120-22. Nous citons ces vers d'après le texte de Platon.

(2) P. 33, ed. Bekker.

(3) Ὅτι οἶμαι ἐγὼ λέγειν αὐτὸν τὸ χρυσοῦν γένος οὐκ ἐκ χρυσοῦ πεφυκὸς ἀλλ' ἀγαθόν τε καὶ καλόν..... Οὐκοῦν καὶ τῶν νῦν οἴει ἂν φάναι αὐτὸν εἴ τις ἀγαθός ἐστιν, ἐκείνου τοῦ χρυσοῦ γένους εἶναι. *Ibid.* et p. 34.

(4) *Nomine Manem deum nuncupant*, dit Apulée, *de Deo Socratis*, 15. Il est vrai que le même écrivain ajoute une distinction entre les *démons* qui n'ont reçu le nom de dieux que dans une intention honorifique, *scilicet honoris gratia dei vocabulum additum est*, et ceux qui, après une carrière glorieuse, tels qu'Amphiaraüs, Osiris, Esculape ont reçu véritablement les honneurs divins : *Quippe tantum eos Deos appellant, qui ex eodem numero juste ac prudenter vitæ curriculo gubernato, pro nomine postea ab hominibus proditi, fanis et cærimoniis vulgo advertuntur.* Mais quelle que soit l'intention d'Apulée, cette distinction ne porte que sur les cérémonies extérieures du culte, et non sur la nature des *démons*, qui sont tous, avec ou sans culte public, des *hommes* passés au rang des *dieux*.

(5) Le *Lare familier* était proprement l'âme humaine séparée du corps après une vie méritoire, *animus humanus emeritis stipendiis vitæ corpori suo abjurans*, qui, devenue une divinité bienfaisante et paisible, et se chargeant du soin de protéger sa postérité, prenait possession de la maison, *qui posterorum suorum curam sortitus, placato et quieto numine domum possidet.* Apul., *de Deo Socratis*, 15.

(6) Cf. *Aphrodite Epitymbia*, dans un édi-

de Proserpine voilée, ou bien encore le défunt avec les attributs de Dionysus. Quelquefois le symbole sculpté sur le tombeau n'a pas d'autre objet que d'exprimer le nom du mort : ainsi une stèle montre un lion accroupi, et cet animal fait allusion au nom du défunt qui s'appelait *Léon*, natif de Sinope (1), circonstance qui rappelle le tombeau de la courtisane *Laïs*, où une *lionne* (λΐς, λέαινα) servait à conserver la mémoire de son nom (2). On pourrait citer ici plusieurs autres monuments grecs, desquels résulte la preuve que les images placées sur les tombeaux avaient toujours pour but de faire allusion d'une manière plus ou moins directe à la personne qu'on prétendait honorer.

Nous reviendrons sur le symbole de l'autel à l'occasion de la planche LXXIX, où Minerve paraît assise sur l'autel. Quant aux fruits qui remplissent la scaphé que porte la déesse, ce sont probablement des olives. Près de l'édicule on remarque, en effet, un arbre qui ne saurait être qu'un olivier, ce qui indique sans doute un bois d'oliviers planté autour du tombeau. Nous ne parlerons pas ici des deux sphinx qui servent de couronnement au fronton de l'édicule : ces animaux chimériques étaient souvent placés sur le casque de Minerve, comme on le sait par la description que Pausanias (3) donne de la statue chryséléphantine de l'Athéné Parthénos. Déjà nous avons eu occasion de dire un mot relativement au sphinx dans le commentaire de la planche LXII, où un sphinx est placé au-dessous du trône de Jupiter (4).

cule, au revers du vase de Térée du Musée de Naples, publié par M. Roulez, dans les *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, II, pl. D, 1839, et p. 268.

(1) Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1840, Ἰαννουάριος καὶ Φεβρουάριος, nº 394, ΛΕΩΝ ΣΙΝΩΠΕΥΣ.

(2) Paus., II, 2, 4. Les Athéniens avaient consacré une *lionne* de bronze qui n'avait pas de langue pour honorer la mémoire de *Leæna*, qui au milieu des tortures avait su conserver le secret de la conjuration d'Harmodius et d'Aristogiton. Paus., I, 23, 2; Plutarch., *de Garrulitate*, tom. VIII, p. 13, ed. Reiske. Cf. de Witte, *Revue numismatique*, 1838, p. 10.

(3) I, 24, 5. Les tétradrachmes d'Athènes, à partir de la dédicace du colosse de Phidias, montrent la tête de Minerve casquée, surmontée du sphinx. Eckhel, *D. N.*, II, p. 210.

(4) *Supra*, p. 207 et 208.

Quant aux quatre personnages disposés autour de l'édicule, nous croyons pouvoir reconnaître dans les deux éphèbes, l'un assis, tenant le piléus, l'autre debout coiffé du pétase, les *Dioscures* ou *Anaces,* qui avaient un temple à Athènes (1). Près de ce temple, ajoute Pausanias (2), on voyait une enceinte consacrée à Aglauros. Peut-être devrions-nous reconnaître dans les deux jeunes filles placées au-dessous des Dioscures, non les femmes des deux héros, *Hilaïra* et *Phœbé,* mais bien *Hersé* et *Aglauros*. Ce qui justifierait assez cette dénomination, c'est la ciste que porte sur ses genoux la jeune fille assise à droite de l'édicule. On sait que ce fut aux filles de Cécrops que Minerve confia la ciste dans laquelle la déesse avait caché le jeune Érichthonius (3). La seconde des deux hiérodules porte à la main une plante, et comme le nom d'Hersé fait allusion à la rosée qui féconde la terre, on aurait l'avantage de retrouver ici les idées de végétation, de reproduction, à côté de celles de liaison et de cohésion, idées que nous avons cru reconnaître dans les attributs que portent les quatre nymphes rangées autour de l'édicule de Junon sur notre planche XXXV (4). Ici la ciste destinée à renfermer Érichthonius, le héros aux jambes faibles, répond à la pyxis de Pandore et la plante à la branche verdoyante que porte une des acolytes de Junon. Dans l'hypothèse que nous venons de suivre, l'apothéose ne se borne pas à la personne placée dans le tombeau : ses parents, ses amis, qui honorent sa mémoire par un culte funéraire, et lui portent leurs offrandes, s'associent à la personne divinisée, et entrent, pour ainsi dire, dans le *drame* ou l'*action*. Le rôle que joue chacun d'eux est donc celui de personnages étroitement unis dans la mythologie ou dans le culte avec la divinité dont on a transféré les attributs à la personne défunte. Plus on étudiera cette espèce de monuments, et plus on sera disposé, nous n'en doutons pas, à se rapprocher de notre manière de voir (5).

(1) Paus., I, 18, 1. Cf. Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.,* 508 ; Cic., *de Nat. deorum*, III, 21, et *ibi* Creuzer.

(2) *L. cit.*, 2.

(3) Paus., *l. cit.;* Apollod., III, 14, 6.

(4) *Supra,* p. 91 et 92.

(5) Sur une amphore à figures rouges, publiée par Passeri (*Pict. in vasc.* tab.

Sur le col de cette amphore, qui a passé de la collection Durand dans celle de M. le marquis de La Marche, et au-dessus de la peinture gravée sur notre planche LXVII, on voit les deux *Dioscures* à cheval accourant au secours d'un guerrier renversé à terre, qui vient d'être terrassé par deux éphèbes armés de lances et de boucliers argiens. Nous avons cru reconnaître dans ce sujet une scène de l'expédition des Argonautes (1). Mais il serait peut-être plus naturel de voir ici *Castor* et *Pollux* sauvant *Leucippus* de la vengeance d'*Idas* et de *Lyncée* (2). Si cette explication était admise, il faudrait joindre le sujet peint sur le col du vase avec le tableau placé au-dessous et attribuer définitivement les noms d'*Hilaïra* et de *Phœbé* aux deux femmes qui accompagnent les Dioscures. La déesse de l'édicule serait alors l'*Athéné Chalciœcus* adorée dans la Laconie (3), patrie des Dioscures et des Leucippides.

Le revers de notre amphore montre *Bacchus* jeune, entre deux *satyres* et deux *ménades*. Sur le col est peint un combat entre trois *Grecs* et trois *Amazones*.

PLANCHE LXVIII.

La peinture reproduite sur notre planche LXVIII décore une *péliké* (f. 71) à figures rouges, de la collection de M. le comte de Pourtalès. Cette peinture, qui a été publiée avant nous dans le bel ouvrage

CLXXXIX), on voit *Minerve* assise dans un édicule autour duquel se pressent trois éphèbes et trois jeunes filles qui apportent des offrandes. Nous avons cru inutile de reproduire ce dessin, qui n'offre aucune particularité digne d'attention.

(1) Cf. *Cat. Magnoncour*, n° 1.

(2) Theocrit., *Idyll.*, XXII, 148-151.

(3) Paus., III, 17, 3; X, 5, 5.

de M. Panofka (1), nous montre *Minerve* debout, revêtue d'une tunique talaire, par-dessus laquelle sont un hémidiploïdion et une égide garnie de serpents. Une couronne radiée ceint la tête de la déesse, qui s'appuie d'une main sur sa lance, et de l'autre sur un bouclier argien décoré d'une tête de taureau. Les regards de Minerve sont dirigés vers une déesse ailée qui s'approche tenant des deux mains une large bandelette. Il est facile de reconnaître dans celle-ci *Niké* qui apporte à Athéné le signe d'une victoire.

M. Panofka (2) s'est attaché à justifier le nom de Minerve qu'il attribue à la déesse représentée sur notre planche LXVIII. Cette démonstration était nécessaire à l'époque de la publication du cabinet Pourtalès, car alors on ne connaissait encore que peu d'exemples d'une Minerve sans casque, représentation que de nombreux monuments, sortis des fouilles de Nola et de l'Étrurie, ont multipliée dans ces derniers temps; souvent même sur ces monuments Minerve, sans aucun attribut particulier, apparaît avec son nom ΑΘΕΝΑΙΑ ou ΑΘΕΝΑΙΕ tracé auprès d'elle (3).

Il nous reste à fixer le sens de cette peinture. *Niké* apportant une bandelette à *Athéné* est un sujet qui rappelle à la mémoire la victoire remportée par Minerve sur les Géants. Ce qui vient à l'appui de cette explication, c'est la jeune fille représentée au revers de notre vase (4). Celle-ci porte une phiale avec laquelle elle fait une libation.

(1) *Cabinet Pourtalès*, pl. VI; Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 138.

(2) *L. cit.*, p. 32.

(3) Amphore de style archaïque, inédite de M. Millingen, représentant, d'un côté, Hercule combattant Géryon, et de l'autre, Persée avec les Nymphes. Cf. de Witte, *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 117. Sur la coupe archaïque, avec deux noms d'artistes du Musée du prince de Canino, aujourd'hui à Munich, qui représente, d'une part, la chasse de Calydon, et, de l'autre, le combat de Thésée et du Minotaure, Minerve porte une lyre. *Reserve étrusque*, coupes, n° 1; de Witte, *Cat. étrusque*, n° 114, note. Cf. aussi une amphore inédite, à figures noires, de la collection de M. Panckoucke; cette amphore représente Minerve sans attributs assistant à la lutte d'Hercule avec le lion. Nous pourrions citer encore une foule d'autres vases.

(4) Dubois, *Cat. Pourtalès*, n° 138. Cette jeune fille est, sans doute, une des Cécropides.

Ainsi le sujet que nous examinons rentre tout à fait dans la catégorie des peintures qui représentent *Jupiter* et auprès de lui *Niké* ou *Hébé* faisant une libation (1), ou bien *Junon* accompagnée d'*Hébé*, d'*Iris* ou de *Niké* (2). Dans la suite de ce recueil nous trouverons un grand nombre de divinités groupées avec la Victoire, qui leur présente à boire, ou répand une libation sur l'autel. La tête de taureau, *épisème* du bouclier de la déesse, rappelle les surnoms de Βουδεία et de Βοαρμία, *celle qui dompte les taureaux*, que Minerve portait en Thessalie (3) et en Béotie (4). Les héros protégés par Minerve, Hercule et Thésée, combattent habituellement des taureaux.

Quant aux inscriptions tracées dans le champ de notre tableau, M. Panofka (5), tout en avouant qu'elles lui paraissaient tracées en caractères pour ainsi dire illisibles, a cru qu'on pouvait y reconnaître les éléments des mots ΑΘΗΝΗ ou ΑΕΘΛΟΝ du côté de Minerve, et ΑΓΩΝΩΝ en face de la Victoire. Malheureusement cette ingénieuse conjecture n'est point susceptible de démonstration.

PLANCHE LXIX.

Le dessin reproduit sur notre planche LXIX est tiré de la seconde collection d'Hamilton, publiée par Tischbein (6). Nous voyons ici *Minerve* armée du casque, de la lance et d'un bouclier qui a pour emblème la partie antérieure d'une chèvre. La déesse, tout en se retournant, s'éloigne à pas précipités d'une autre déesse qui semble vouloir la retenir en étendant vers elle le bras droit. Cette dernière déesse, revêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus, se fait remar-

(1) Pl. XIV, XV, XX, XXI et XXIII.

(2) Pl. XXX, XXXI, XXXII et XXXIII.

(3) Tzetz. *ad.* Lycophr. *Cassandr.*, 359; Eustath. *ad* Homer. *Iliad.* II, p. 1076.

(4) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 520.

(5) *Cabinet Pourtalès*, p. 33.

(6) II, pl. XIII, éd. de Florence; II, pl. XXVII, éd. de Paris. La forme de ce vase n'est pas indiquée dans le recueil de Tischbein.

quer par ses grandes ailes et son casque aplati, probablement fait de cuir.

L'explication de cette peinture nous paraît fournie directement par Homère. Quand, dans le huitième livre de l'Iliade, Junon et Minerve montent sur un char pour aller au secours des Grecs, Jupiter en courroux envoie Iris au-devant des deux déesses pour les forcer à renoncer à leur entreprise (1). Il est vrai que dans la peinture que nous avons sous les yeux, nous ne voyons ni le char, ni Junon, la compagne de Minerve. Mais, dans ces sortes de compositions, les artistes anciens pouvaient se permettre de retrancher ou d'ajouter des personnages ou des accessoires. Les gestes des deux déesses conviennent si bien à l'action décrite par le poëte, que nous n'hésitons point à reconnaître ici *Iris* qui arrête *Minerve*, au moment où elle se rend à l'armée des Grecs.

Le symbole de la chèvre tracé sur le bouclier d'Athéné est assez rare. On peut croire que dans cette occasion, l'image de la chèvre remplace l'égide formée par une simple peau de chèvre, telle que nous l'avons remarquée en examinant la peinture reproduite sur notre planche LV.

Le revers de ce vase (2) représente un guerrier tenant une pierre dans la main, et s'approchant d'un arbre; près de lui est une jeune fille. Ce sujet, dans lequel le premier éditeur a cru reconnaître Démophon, accompagné de la nourrice de Phyllis, qui s'approche de l'amandier dans lequel a été métamorphosée son amante (3), peut avoir trait à la fable du dragon tué par Cadmus, ou bien à celle du serpent qui fait périr le jeune Archémore.

(1) *Iliad.* Θ, 381 sqq.

(2) Tischbein, II, pl. XIV, éd. de Florence; II, pl. XXIX, éd. de Paris.

(3) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 495; Hygin., *Fab.*, 59; Serv. *ad* Virg. *Eclog.*, V, 10.

PLANCHE LXX.

La peinture inédite gravée sur notre planche LXX est prise d'une *amphore à volutes* (f. 82) à figures rouges, du Musée de Berlin (1). Le sujet n'en diffère point de celui qu'on a vu sur notre planche LXVIII. On y voit de même *Minerve* appuyée sur sa lance, mais ici casquée et sans bouclier. Elle étend la main droite vers la *Victoire,* qui lui présente une bandelette, et de plus une couronne (2). Ici le caractère de Minerve victorieuse se montre avec plus d'évidence encore. La scène que nous avons sous les yeux est la décomposition du groupe de *Pallas Nicéphore* (3), si fréquent parmi tous les monuments de l'antiquité, et principalement sur les médailles. Nous avons dit, dans le commentaire de la planche LXVIII, que la victoire dont Minerve recevait les insignes devait être celle de cette déesse sur les Géants. Mais on ne peut rien rigoureusement définir à cet égard. Minerve triomphe particulièrement du géant *Encélade* (4); elle remporte une victoire d'un autre genre, mais non moins glorieuse, dans sa dispute avec *Neptune,* le dieu des flots (5), Ἐγκέλαδος, *bruissant* par excellence (6). Elle est victorieuse aussi quand elle repousse les attaques de Vulcain (7), Ἥφαιστον ἀμύνεται (8), ou celles de Pallas, son propre

(1) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke.* n° 731.

(2) Sans doute une couronne d'olivier. Denys d'Halicarnasse (*Rhetor.*, II, 6) nous apprend que Minerve se couronna d'olivier après la victoire remportée sur Neptune.

(3) Cf. *Athéné,* surnommée *Niké.* Paus., I, 42, 4.

(4) Paus., VIII, 47, 1; Apollod., I, 6, 2; Virg., *Æn.*, IV, 179. Cf. Heyne *ad h. l.* C'est de là qu'elle porte le surnom d'Ἐγκέλαδος. Hesych. *sub verbo.*

(5) Herodot., VIII, 55; Apollod., III, 14, 1; Paus., I, 24, 3 et 5; 26, 6; Hygin., *Fab.*, 164; Serv. *ad* Virg. *Georg.*, I, 12; Lactant. *ad* Stat. *Theb.*, VII, 184 et *ad* XII, 632.

(6) Un des chevaux de Neptune portait le nom d'*Encélade.* Eustath. *ad* Homer., *Iliad.* N, p. 918.

(7) Apollod., III, 14, 6; Etym. Magnum, *v.* Ἐρεχθεύς; Schol. *ad* Homer. *Iliad.*, B, 547.

(8) D'après la conjecture de Broendsted (*Voyages et recherches en Grèce,* liv. II, pl. XLII et pl. LXII, p. 295 et suiv.), pour

père (1), et ces deux victoires font ressortir principalement son caractère virginal. Enfin Minerve Nicéphore est l'emblème souverain de la Fortune athénienne : aussi Phidias n'avait-il pas manqué de mettre la Victoire dans la main du colosse d'or et d'ivoire érigé dans le Parthénon (2). On comprend que nous ne puissions décider à laquelle de ces allusions mythologiques ou politiques, toutes acceptables, peuvent se rapporter les peintures que nous avons sous les yeux.

Le lion (3) et le griffon combattants qui, sur le vase de Berlin, surmontent les figures de Minerve et de la Victoire, peuvent aussi renfermer une allusion aux triomphes de la déesse. Déjà M. le duc de Luynes (4) a tiré d'ingénieuses déductions du rapprochement des animaux représentés sur le col de certains vases, ou à l'*exergue* de l'intérieur d'une patère, avec les sujets mythologiques du dessus ou du dessous. Si nous suivons cette voie d'allusion, nous ne pouvons douter que le *griffon* placé au-dessus de la tête de Minerve ne soit une représentation symbolique de cette déesse. Des *griffons* ornaient le casque de l'Athéné Parthénos de Phidias (5). Le lion, de son côté, paraît se rapporter aux Géants plutôt qu'aux autres adversaires de Minerve. Le lion de Némée, suivant une tradition rapportée par le

compléter l'inscription ΑΘΗΝΑΙΑ : ΗΦΑ... qui se lit sur un beau fragment de terre cuite peinte de fabrique athénienne, faisant partie de la collection de M. le comte de Pourtalès. Le même mythe était représenté sur le trône de l'Apollon Amycléen. Paus., III, 18, 7. Καὶ Ἀθηνᾶ διώκοντα ἀποφεύγουσά ἐστιν Ἥφαιστον.

(1) Cic., *de Nat. Deorum*, III, 23 ; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355.

(2) Paus., I, 24, 7. Cf. Arrian., *Dissert. Epict.*, II, 8, 20.

(3) Derrière le griffon à gauche, vers l'anse de l'amphore, est une lionne qui tourne le dos au combat. Le défaut d'espace ne nous a point permis de faire graver cette lionne.

(4) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 280 et suiv. Cf. de Witte, *Bull. de l'Inst. arch.*, 1830, p. 194.

(5) Paus., I, 24, 5. Un grand nombre de monuments représentent des combats d'Amazones et de griffons. Voyez surtout un vase peint du Cabinet des médailles à Paris, publié par Millin, *Mon. inéd.*, II, pl. XVI. Cf. Tischbein, *Vases d'Hamilton*, II, pl. IX, éd. de Florence ; II, pl. XXVI, éd. de Paris. On sait d'ailleurs que Minerve est l'Amazone par excellence, Diodor. Sicul., III, 71. Le griffon peut donc lui être attribué comme un symbole de victoire.

Scholiaste d'Apollonius de Rhodes (1), était né du sang des Géants. Le géant *Léon*, qui habitait l'endroit où depuis fut bâtie la ville de Milet, est mis à mort par Hercule, qui se revêt de sa peau (2), et l'un de nous a rattaché à cette tradition milésienne la figure du lion qu'on voit sur les médailles de cette ville (3). On comprend, par ces rapprochements, que le lion pouvait être choisi pour représenter d'une manière emblématique les Géants, ennemis des dieux.

Le revers de cette amphore du Musée de Berlin offre un *centaure* dans une attitude menaçante, armé d'une branche d'arbre et le bras gauche couvert d'une peau de panthère. Ce centaure, personnage d'un caractère farouche et agreste, appartient à la classe de ces êtres sauvages qui attaquent les peuples civilisés. Cette représentation vient donc à l'appui de ce que nous avons dit relativement aux animaux symboliques figurés au-dessus de Minerve et de la Victoire. De là, sur les métopes du Parthénon, la répétition de ces combats de Lapithes et de Centaures, les Athéniens figurant les peuples civilisateurs qui repoussent les attaques des peuples sauvages et barbares.

(1) *Ad Argon.*, I, 996. Μυθικῶς φησὶν ὑπὸ Ἥρας ἐφ' Ἡρακλεῖ τεθράφθαι τοὺς γηγενεῖς. Ὁ δὲ μῦθος ἀπὸ τοῦ Νεμεαίου λέοντος αὐτοὺς γεννᾷ. La même tradition se lit, mais légèrement modifiée dans Natalis Comes, *Mythol.*, VII, 1. *Idem* (Hercules) *Gigantes quos Juno adversus ipsum educaverat vel* (ut voluit Timarchides) *qui nati fuerant e sanguine Nemæi leonis, interemit.* Ces naissances produites par le sang d'êtres combattus par des dieux ou des héros ne sont pas rares dans la mythologie. D'après Hésiode (*Theogon.*, 185 sqq.), les Géants, les Érinnyes et les nymphes Méliades naissent du sang d'Uranus. Aphrodite doit de même la vie à la mutilation d'Uranus. Hesiod., *l. cit.*, 190 sqq. Chrysaor et Pégase viennent au monde, quand Persée a coupé la tête de Méduse. Hesiod. *l. cit.*, 280 sqq.; Hygin. *Fab.*, 151. Les serpents et les bêtes féroces sont nés du sang des Titans et des Géants. Nicand. *Theriaca.* 10 et Schol.; Anonym., *Hist. animal.*, 9, *ap.* Matthæi, *Varia græca.* Enfin les Satyres sont produits par le sang du silène Marsyas, écorché par Apollon. Plutarch. *de Fluv.*, sub verbo *Marsyas*, tom. X, p. 748, ed. Reiske.

(2) Ptolem., Hephæst., V, p. 28, ed. Roulez; *Anthol. Palat.*, VI, 256; Suid., *v.* Ἀτρόμητος.

(3) De Witte, *Ann. de l'Inst. arch.*, VI, p. 343 et suiv.; *Revue numismatique*, 1838, p. 417 et suiv. Cf. Lenormant, *Iconographie des rois grecs*, p. 26, et la *Nouvelle Galerie myth.*, p. 18.

PLANCHE LXXI.

La peinture gravée sur notre planche LXXI est empruntée au recueil de Tischbein (1); elle se rattache évidemment à la série des Minerves victorieuses, dont nos planches LXVIII et LXX ont déjà présenté des exemples. *Athéné* nous apparaît ici, casquée, les cheveux disposés à la manière des vierges athéniennes, vêtue d'une tunique talaire dont elle relève le bord avec une nuance de coquetterie qui appartient d'ordinaire à Vénus : l'égide déployée sur le dos, la lance appuyée sur l'épaule. Une hiérodule, sans doute une des filles de Cécrops, *Hersé* ou *Pandrosos*, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, la tête ceinte d'une bandelette, portant à la main la branche d'une plante à hélice, s'approche de Minerve, et lui présente une phiale que va sans doute épuiser la déesse échauffée par le combat.

Envisagée sous ce point de vue et réduite à ces éléments, la peinture que nous reproduisons s'expliquerait donc facilement, et peut-être ne mériterait-elle pas une attention particulière. Mais l'oiseau placé aux pieds de Minerve présente une énigme dont la solution nous échappe. D'abord il est clair que nous n'avons sous les yeux ni la chouette, ni la corneille (2), ni le rossignol (3), ni l'hirondelle (4), ni le plongeon (5), ni aucun des oiseaux spécialement consacrés à Minerve. On pourrait penser au pic, oiseau dans lequel fut transformé *Polytechnus*, l'époux d'*Aëdon* (6), forme héroïque de Minerve. Mais nous ne retrouvons ici ni la forme du pic, ni le bec long et solide qui caractérise cet oiseau. Les cuisses dépouillées, les jambes longues et les

(1) IV, pl. IV, éd. de Florence; IV, pl. XXIV, éd. de Paris.

(2) Paus., IV, 34, 3.

(3) Hesych., *v.* Ἀηδών.

(4) Homer., *Odyss.* X, 240.

(5) Paus., I, 41, 6; Lycophr., *Cassandr.*, 359 et *ibi* Schol.

(6) Bœus *ap.* Antonin., Liberal., XI.

ergots semblent devoir faire entrer cet oiseau dans le genre des gallinacés. On sait que le coq était spécialement consacré à Athéné Ergané (1). Le premier interprète de cette peinture, Fontana, à qui on doit le texte du quatrième volume du recueil de Tischbein, veut reconnaître dans l'oiseau placé aux pieds de Minerve une oie, qui, selon lui, indiquerait le fleuve Triton de la Béotie (2); dans ce cas nous devrions reconnaître dans l'acolyte de Minerve Alalcoménie, la nourrice de la déesse (3). Peut-être l'oiseau que nous voyons représenté dans ce tableau pourrait-il être considéré comme un des oiseaux de Stymphale, et rappeler la victoire remportée par Hercule sur ces monstres ailés. D'après Apollodore (4), ce fut Minerve qui fournit à Hercule des crotales d'airain fabriqués par Vulcain, et le bruit de ces instruments chassa les oiseaux du lac marécageux dans lequel ils se retiraient; ensuite le héros les tua à coups de flèches. Les formes diverses sous lesquelles les oiseaux Stymphalides apparaissent sur les monuments, le peu d'accord qui existe également chez les écrivains de l'antiquité sur la nature de ces oiseaux, tout cela pourrait servir à justifier, jusqu'à un certain point, notre conjecture (5). Ajou-

Πελεκᾶν dans le récit de Bœus ne saurait être l'oiseau de mer connu sous le nom de *pélican*. Hesych., *v.* Πελεκάν, ὄρνεον, τὸ κολάπτον καὶ τρυποῦν τὰ δένδρα. Cf. Intpp. *ad h. l.* et Suid. *v.* Πελεκάντι.

(1) Paus., VI, 26, 2.

(2) Paus., IX, 33, 5; Virg., *Æn.*, II, 171 et *ibi* Serv.; cf. Müller, *Orchom.*, S. 213, und 355. Sur un miroir étrusque (Inghirami, *Mon. etr.*, ser. II, tav. XXI; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. XXXVI, 3) on voit Minerve accompagnée d'une oie ou d'un cygne.

(3) Paus, IX, 33, 4; Suid., *v.* Πραξιδίκη.

(4) II, 5, 6. Cf. Paus., VIII, 22, 4; Pherecyd. et Hellanic., *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon*,, II, 1055 et 1056.

(5) Voyez surtout sur les oiseaux Stymphalides, Zoëga, *Bassiril.*, t. II, p. 68 seg. et E. A. Hagen, *de Herc. laboribus*, p. 24 sqq. La destruction des oiseaux Stymphalides est représentée sur la célèbre coupe Albani (Winckelmann, *Mon. inéd.*, 65; Zoëga, *Bassiril.*, II, tav. LXII; Millin, *Galer. myth.*, CXIII, 434, *f*); sur un sarcophage du Vatican, dans lequel le restaurateur moderne a donné la forme d'une Sirène ailée à queue de poisson à l'oiseau de Stymphale (Visconti, *Mus. Pio Clem.* IV, tav. XL); sur un autre sarcophage du Musée Pie Clémentin (Visconti, *l. cit.*, tav. XLII); sur

tons que, chez les mythographes, les Stymphalides, les Harpyies et même les Sirènes, sont souvent confondus et assimilés (1). Hygin (2) donne aux Harpyies une tête et des jambes de gallinacés, et chez Homère (3), Athéné se revêt de la forme d'un oiseau nommé *Harpé* (Ἅρπη), espèce d'oiseau de proie, comme d'ailleurs son nom l'indique. Il se pourrait donc que nous eussions ici une Minerve triomphante, après la chasse des oiseaux Stymphalides ou Harpyies; ce serait dans ce cas *Iris*, la sœur des Harpyies (4), que nous devrions reconnaître dans la jeune fille debout qui offre le nectar à la déesse. Faute de témoignages

le bas-relief Borgia au Musée de Naples (Millin, *Galer. myth.*, CXVII, 453); sur l'autel Giustiniani (*Galer. Giustiniana*, t. II, tav. CXXXV); sur le sarcophage Orsini, aujourd'hui à la villa Torlonia; sur un bas-relief du Musée du Louvre (Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 196, n° 212); sur un sarcophage de la villa Borghèse (Nibby, *Monumenti scelti della villa Borghese*, p. 70); sur un bas-relief du Musée de Toulouse (Du Mège, *Description du Musée des antiques de Toulouse*, 1835, p. 89; Clarac, *l. cit.*, tom. II, p. 583); sur un sarcophage de la galerie de Florence (*Gall. di Firenze*, ser. IV, tav. 104); sur un cippe conservé à Oxford (*Marmora oxon*, II, p. 275). Voyez encore une peinture d'Herculanum (*Ant. d'Ercol.*, tom. VII, tav. 24); plusieurs pierres gravées (Millin, *Galer. myth.*, CXX, 440; Winckelmann, *Cat. de Stosch*, classe II, n° 1720); une peinture de vase (Tischbein, II, pl. XVIII, éd. de Florence; II, pl. XLII, éd. de Paris; Millin, *Galer. myth.*, CXXIII, 442); une autre peinture inédite de la collection de M. Panckoucke; les médailles de Stymphale (Eckhel, *D. N.*, II, p. 297), de Mallus, de Périnthe, et de Nicæa de Bithynie; et enfin une médaille inédite d'or de Postume, conservée au Cabinet des médailles.

(1) Myth. Vat., I, *Fab.* 111. *Tres Harpyiæ seu Stymphalides.* Cf. *Ibid. Fab.* 56; Petron., *Satyricon*, 136; Eudoc., *Violarium*, tom. I, p. 81, ed. Villoison. Dans Eudocie les *Sirènes* sont confondues avec les *Harpyies.* Cf. Lycophr., *Cassandr.*, 653 et Schol. Derrière le temple de l'Artémis Stymphalia en Arcadie, on voyait des statues en marbre blanc représentant des jeunes filles avec des jambes d'oiseau, forme connue des Sirènes. Paus., VIII, 22, 5.

(2) *Fab.* 14. *Hæ fuisse dicuntur capitibus gallinaceis, pennatæ, alasque et brachia humana, unguibus magnis, pedibusque gallinaceis.*

(3) *Iliad.* T, 350.

Ἡ δ', ἅρπῃ εἰκυῖα τανυπτέρυγι, λιγυφώνῳ.

Cf. Etym. Magnum *v.* Ἅρπη. *Tarpéia*, la Fortune de Rome, s'identifie complétement avec la déesse *Roma* analogue à Minerve. Voir la *Nouvelle Galer. myth.*, p. 42.

(4) Hesiod., *Theogon.*, 266; Apollod. I, 2, 6.

précis, nous nous arrêtons à ces conjectures, en nous bornant à recommander cette singulière peinture à l'étude des archéologues.

Ni la forme ni le revers de ce vase ne sont indiqués dans le texte explicatif des planches du recueil de Tischbein.

PLANCHE LXXII.

Nous offrons, à la planche LXXII, une charmante peinture de la seconde collection d'Hamilton, tirée du recueil de Tischbein (1). On reconnaît ici sans difficulté *Minerve* accompagnée d'*Iris*, la messagère des dieux (2). La déesse protectrice d'Athènes est debout, revêtue d'une tunique talaire parsemée d'étoiles, que recouvre un péplus. Un casque, dont la visière se rabat sur les yeux, couvre la tête de la déesse, tandis que son bouclier argien, décoré d'une guirlande d'olivier, est posé contre ses genoux. De la main gauche Minerve s'appuie sur sa lance, et de la droite elle tend une phiale à Iris, qui, d'un vol rapide, s'approche pour verser le nectar à la fille de Jupiter. La déesse messagère est revêtue d'une tunique courte et sans manches, enrichie d'étoiles. Une stéphané radiée orne son front; de grandes ailes se rattachent à ses épaules, et ses bottines (ἐνδρομίδες), comme celles de Mercure, sont garnies de petites ailes. Dans la main droite, Iris porte l'œnochoé, et dans la gauche le caducée, que nous voyons aux mains d'Hermès aussi bien qu'à celles de Nicé, par exemple sur un beau vase inédit du Musée Britannique, et sur un autre du riche Musée

(1) IV, pl. I, éd. de Florence; IV, pl. XV, éd. de Paris; Guattani, *Lettera sopra un' ant. figulina;* Hirt, *Bilderbuch,* Taf. XII, 2.

(2) Fontana croit reconnaître ici *Mercure* auquel Sappho citée par Athénée (II, p. 39, A; V, p. 292, C; X, p. 425, D) donne le titre d'échanson des dieux; mais il est évident que la figure ailée est une femme.

Grégorien à Rome. Sur l'un comme sur l'autre de ces vases, le nom de NIKE, tracé à côté de la déesse qui porte le caducée, ne peut laisser de doutes sur la dénomination qu'on doit lui donner. Les médailles de Terina ont également pour type une Victoire debout ou assise tenant le caducée (1). Mais la tunique courte convient mieux à Iris qu'à Nicé. C'est ainsi vêtue qu'Iris est représentée sur un beau bas-relief de la villa Borghèse (2), et sur une amphore à figures rouges, publiée par M. Éd. Gerhard (3). *Iris*, comparée à *Iréné*, rappelle la *Fortune athénienne* enterrée dans une caverne sous un monceau de pierres, telle que nous la représente la comédie d'Aristophane qui porte ce titre (4). L'association d'Iris avec Athéné est donc parfaitement convenable, et ce rapprochement la justifie.

Le revers de cette jolie peinture n'est pas indiqué par les précédents interprètes. Il est très-possible qu'elle soit prise d'une *œnochoé* (f. 15), évidemment de la fabrique de Nola.

PLANCHE LXXIII.

La peinture inédite de la planche LXXIII est tirée du recueil de dessins de Millin, conservé à la Bibliothèque royale; elle décore une *œnochoé* (f. 14) à figures noires. Les rapports de *Minerve* et de *Marsyas* sont connus par les textes anciens. Mais il est rare de trouver sur les monuments de l'art céramographique Minerve accompagnée d'un

(1) Eckhel, *D. N.*, I, p. 182; Mionnet, I, p. 204, n° 996 et p. 205, n° 1004.

(2) Winckelmann (*Mon. inéd.*, 16) a publié la moitié de ce bas-relief qui forme l'ornement d'un couvercle de sarcophage, sur les deux grandes faces duquel sont sculptés dix des travaux d'Hercule. Nibby, *Mon. scelti della villa Borghese*, p. 77.

(3) Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, Taf. XLVI. Le même costume convient également à Hébé. Gerhard, *l. cit.* Taf. VII, et le bas-relief cité dans la note précédente.

(4) *Pax*, 224 sqq.

silène ou d'un satyre. Sous ce rapport, la peinture que nous publions ici mérite une attention particulière. A l'Acropolis à Athènes on voyait un groupe qui représentait *Minerve frappant le silène Marsyas, parce qu'il avait ramassé les flûtes que la déesse avait jetées* (1). On citait un célèbre groupe de Myron, représentant le satyre admirant les flûtes et Minerve près de lui (2). Cette dispute entre Minerve et Marsyas a été représentée sur un bas-relief découvert à Athènes (3), sur une rare médaille de bronze de la même ville (4), et sur quelques miroirs étrusques (5).

Marsyas, s'étant emparé des flûtes fabriquées par Minerve, passa pour être l'inventeur de l'art de jouer de cet instrument (6), invention que d'autres attribuaient à Hyagnis (7) ou à Olympus (8), et quelques-uns même à Apollon (9). Nous retrouverons dans notre second volume la dispute musicale d'Apollon et de Marsyas dont nous offrons un grand nombre de représentations aux planches LXII et suivantes. Quant aux flûtes, nous en avons déjà parlé à l'occasion de Marsyas, désigné par son nom ΜΑΡΣΥΑΣ, dans la belle peinture d'un vase du Musée du Louvre, reproduite sur notre planche XLI (10), où il précède le retour de Vulcain à l'Olympe. Ici nous voyons Minerve qui, de dépit de s'être enlaidie en jouant de la double flûte (11), s'est cou-

(1) Paus., I, 24, 1. Cf. Ovid., *Fast.*, 697 sqq.; Melanippid. *ap.* Athen., XIV, p. 616, E; Pindar., *Pyth.* XII, 19, ed. Bœckh et *ibi* Schol.

(2) Plin., *H. N.*, XXXIV, 8, 19, 3. *Et Satyrum admirantem tibias et Minervam.*

(3) Stuart and Revett, *Ant. of Athens*, tom. II, c. III. vign., p. 27; K. O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst*, II, Taf. XXII, 239.

(4) Gerhard, *Venere Proserpina*, p. 10 et 78; Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 188 et 301.

(5) Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXIX und LXX.

(6) Diodor., Sicul. III, 58; Athen., IV, p. 184, A; Plin., *H. N.*, VII, 56, 57; Plutarch. *de Musica*, tom. X, p. 664, ed. Reiske.

(7) Plutarch., *de Musica*, tom. X, *l. cit.*

(8) Idem, *ibid.*; Schol. *ad* Pindar. *Pyth.* XII, 39.

(9) Idem, *ibid.* Cf. Sur les inventeurs de la flûte, Poll., *Onomast.*, IV, 10, 78.

(10) Voir *supra*, p. 116 et surtout la note 3. Cf. p. 122.

(11) Ovid., *Fast.*, VI, 699 sqq.

Vox placuit: liquidis faciem referentibus undis
Vidi virgineas intumuisse genas.
Ars mihi non tanti est; valeas, mea tibia, dixit.

Cf. Hygin., *Fab.*, 165.

vert le visage de la visière de son casque qui est l'*aulopis*. De sa main gauche elle s'appuie sur sa lance, tandis que l'index de la main droite désigne la terre où elle avait jeté ses flûtes. Ce geste de réprobation s'adresse au Silène qui s'avance d'un air timide vers la déesse les mains tendues en avant, comme pour la supplier de l'épargner. Marsyas est couronné de lierre, en sa qualité de personnage bachique; la longue queue de cheval qui le distingue le fait facilement reconnaître. Un très-grand nombre de pierres gravées représentent Minerve ayant sur la tête un casque formé d'un ou de plusieurs masques de Silène : ces masques indiquent le triomphe de la déesse.

Dans un des articles précédents, en parlant du *satyre ithyphallique* figuré sur le bouclier d'Athéné, nous avons fait la remarque que, dans la fable de Marsyas, on ne trouve pas la trace d'un attentat à la chasteté de la déesse (1). Toutefois, indépendamment de la fable de Pan et de Syrinx (2), que nous avons comparée à celle de Marsyas et d'Athéné, il existe un mythe qui peut être considéré comme une variante de la tradition sur Minerve et Marsyas. Dans ce mythe, *Alphée*, fils du fleuve Sangarius, apprend à Athéné l'art de jouer de la flûte; mais voulant faire violence à la déesse, il est foudroyé par Zeus (3).

(1) *Supra*, p. 221, note 1.

(2) Ovid., *Metam.*, I, 691 sqq.; Serv. *ad* Virg., *Eclog.*, II, 31.

(3) Anonym., *Tract. de Impiis, ap.* Scriptores rerum mirab. græcos, p. 221, ed. Westermann. Ἀλφαιὸς ὁ Σαγγαρίου τοῦ ποταμοῦ υἱὸς Ἀθηνᾶν αὐλητικὴν διδάξας καὶ βιαζόμενος τὴν θεὸν ὑπὸ Διὸς ἐκεραυνώθη. Cf. sur Alphée, considéré comme dieu *taureau* ou *satyre*, de Witte, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, 1re partie, p. 34, note 3.

PLANCHE LXXIV.

La peinture que nous reproduisons à la planche LXXIV, d'après le recueil de M. le comte de Laborde (1), décore un vase à figures jaunes du Musée impérial de Vienne. Nous voyons ici *Minerve* debout, reconnaissable à son casque, à son bouclier et à sa lance. La déesse porte ses regards vers une jeune femme assise, qui joue de la double flûte. De chaque côté de ce groupe se présente un personnage imberbe enveloppé dans un ample manteau, la tête ceinte d'une couronne de myrte : celui qui est placé à droite s'appuie sur un bâton, tandis que le second a les deux mains cachées sous son vêtement. Dans le champ, au-dessus de l'*auletria*, on remarque un temple octostyle d'ordre dorique, et plus loin, derrière la tête de Minerve, un instrument en forme de croix destiné à former une roue enflammée (2). Quelques lettres tracées près des figures, ne semblent offrir aucun sens.

Si la scène que nous avons sous les yeux se trouvait réduite aux deux personnages qui en forment le centre, l'idée qui se présenterait le plus naturellement à l'esprit serait celle de l'invention de la flûte par Minerve. D'après une tradition qui nous a été conservée par Pindare, Minerve, instruite par les sifflements des serpents qui entouraient la tête de la Gorgone, imagina la double flûte (3) et en fit don aux mortels. Nous aurions donc sous les yeux Minerve instruisant elle-même dans l'art de jouer de la flûte une de ses protégées (4),

(1) *Vases de Lamberg*, I, vignette 5, p. 7. La forme du vase ne nous est pas connue.

(2) Avellino, *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 255. Cf. le *Cat. Durand*, n° 202, note 2.

(3) Pindar., *Pyth.*, XII, 19 sqq., ed. Boeckh, et *ibi* Schol.; Plin. *H. N.*, XXXIV, 8, 19, 15; Nonn., *Dionys.*, XXIV, 37-38 :

Ἥ ποτε Γοργείων βλοσυρὸν μίμημα καρήνων
Φθεγγόμενον Λίβυν εὗρεν ὁμοζυγέων τύπον αὐλῶν.

(4) Cf. Brœndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, II, p. 302.

soit la muse Euterpe (Athéné, peu différente de Mnémosyne, se voit souvent mêlée au chœur des Muses), soit une nymphe à laquelle pourrait convenir le nom d'*Aulis* (1). Dans cette hypothèse, le surnom qui conviendrait le mieux à Minerve serait celui d'Ἀηδὼν ou de *Musica* (2).

Il aurait été contraire au véritable sentiment de l'art de représenter Minerve elle-même jouant de la flûte, cette déesse ayant abandonné l'usage de cet instrument aussitôt après qu'elle se fut aperçue de l'effet désagréable qu'il produisait sur sa figure. Nous aurions donc sous les yeux la représentation de cette découverte, adoucie par le transport de l'instrument des mains de Minerve dans celles de son élève. Mais le nome *Polycéphale* inventé par Minerve doit avoir eu quelque chose de terrible et de belliqueux, εὐκλεᾶ λαοσσόων μναστῆρ' ἀγώνων (3), par conséquent de peu convenable à la gracieuse figure que nous voyons ici représentée dans l'action d'une joueuse de flûte; Pindare d'ailleurs dit expressément que Minerve livra son invention aux *hommes* (*viris*),

Εὑροῖσ' ἀνδράσι θνατοῖς ἔχειν (4),

et il faut convenir que tous ces traits s'adaptent peu à la scène que nous étudions.

Les accessoires du sujet principal nous éloignent encore plus de l'interprétation qui vient d'être proposée. Le temple octostyle représenté dans le fond ne doit pas être négligé : c'est là, en général, l'indication que la scène se passe dans l'intérieur d'un temple, et ce caractère appartient surtout aux scènes éleusiniennes. Les deux

(1) Fille d'Ogygès ou d'Évonymus. Paus., IX, 19, 5; Steph. Byzant. *v.* Αὖλις. *Aulis* avait pour sœur *Alalcoménia*. Paus., IX, 33, 4; Suid. *v.* Πραξιδίκη. Voyez *supra*, p. 188 et 236, ce que nous avons dit sur les rapports d'Alalcoménia et de Minerve.

(2) Hesych. *v.* Ἀηδών; Plin., *H. N.*, XXXIV, 8, 15, 19. Dans une tradition conservée par Plutarque (*de Musica*, t. X, p. 665, ed. Reiske), Apollon apprend de Minerve à jouer de la flûte.

(3) Pindar., *Pyth.*, XII, 24, ed. Boeckh.

(4) Idem, *ibid.*, 22.

personnages couronnés de laurier, ou plutôt de myrte (1), ont le costume et l'attitude des initiés. Celui qui tient le sceptre doit être l'*hiérophante* ou le *mystagogue*, et l'autre l'*épopte*. Par ces observations, nous sommes conduits à chercher dans les traditions et les cérémonies éleusiniennes l'explication de notre peinture. A ce sujet, il n'est pas hors de propos de rappeler que le nom de la flûte, αὐλός, entre dans la composition de plusieurs des noms qui figurent dans les fables éleusiniennes. Ainsi un *Dysaulès* (héros dont le nom exprime l'action pénible du joueur de flûte), frère de Céléus, chassé par Ion d'Éleusis, où il régnait, transporta à Phliunte le culte de Déméter (2). A Phénée, en Arcadie, un *Trisaulès* (3) fut l'hôte de Déméter, lui bâtit un temple et institua des mystères en son honneur. Nous savons, d'après le témoignage d'Aristophane, que, dans les Thesmophories, les femmes d'Athènes exécutaient des danses en l'honneur des principales divinités de leur patrie, et particulièrement de Minerve (4). Dans une invocation à cette déesse, le poëte personnifie le *Peuple des femmes* invitant Minerve à se rendre au milieu d'elles :

Δῆμός τοί σε καλεῖ γυναικῶν (5) :

l'artiste aurait-il voulu représenter ici, sous les traits de cette femme assise et jouant de la flûte, le *Dème féminin*? Aristophane, il est vrai, ne dit pas expressément que les danses des femmes athéniennes, pendant les Thesmophories, eussent lieu au son de la flûte, et le docte auteur de l'*Aglaophamus* (6) a été jusqu'à affirmer que la flûte était exclue des mystères d'Éleusis; mais cette assertion paraît démentie par la scène des *Thesmophoriasusæ* (7) où une fausse *auletria*

(1) Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères du paganisme*, tom. I, p. 284 et 381. Le myrte était employé dans le culte de Déméter. Schol. *ad* Sophocl., *OEdip. Col.*, 683; Athen., XV, p. 678, A. Cf. Dierbach, *Flora Mythologica*, S. 63.

(2) Paus., II, 14, 2.

(3) Idem, VIII, 15, 1.

(4) *Thesmoph.*, 37, 38 :

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ
Δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορόν.

(5) *Ibid.*, 1145.

(6) P. 298.

(7) 1185. Cf. Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères du paganisme*, tom. II,

se trouve introduite; car dans cette pièce les inventions les plus extravagantes en apparence nous semblent concourir à donner une idée des cérémonies qui avaient lieu dans l'intérieur du temple d'Éleusis.

L'objection qu'on pourrait élever encore contre notre interprétation repose sur l'exclusion absolue des hommes de la fête des Thesmophories (1); mais ici l'épopte et l'hiérophante, quoique placés sur la même ligne que les deux autres personnages, ne font pas partie de la scène principale : autre chose est assister aux mystères célébrés par les femmes, autre chose, être initié par une vision mystique à la représentation allégorique de ces cérémonies. Au reste, nous ne donnons notre interprétation que pour une conjecture, en appelant l'attention de nos lecteurs sur une scène d'un caractère aussi particulier (2).

PLANCHE LXXV.

La curieuse peinture inédite gravée sur notre planche LXXV fait l'ornement d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, qui a passé de la collection Durand dans le Musée Britannique. Ce sujet se trouve décrit de la manière suivante dans le *Catalogue Durand* (3).

p. 16; Creuzer, *Symbol.*, trad. française, t. III, p. 747; G. Hermann, *die Feste von Hellas*, I, S. 524.

(1) Voyez Meursius, *Græcia feriata*, sub verbo; Du Theil, *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. XXXIX, p. 214-15; Creuzer, *Symbol.*, trad. française, tom. III, p. 725 et 726. Cf. sur les Thesmophories, Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 242; G. Hermann, *die Feste von Hellas*, I, S. 518 folg.; Wellauer, *de Thesmophoriis*; Preller, *Demeter und Persephone*, S. 343 folg.

(2) Laborde (*Vases de Lamberg*, II, p. 61) cherche à expliquer le sujet reproduit sur notre planche LXXIV par les jeux Héréens qui se célébraient à Argos. Voyez G. Hermann, *die Feste von Hellas*, I, S. 102 folg.

(3) N° 26.

« *Minerve-Nausicaa* tient de la main droite une lance, et de la gauche « étendue en avant un aplustre, sur lequel est une tête en relief. La « déesse est vêtue d'une tunique talaire, d'un péplus attaché sur l'é« paule gauche et d'une égide entourée de serpents; une stephané et « un collier forment sa parure. Les mouvements de la déesse sont « violents; elle poursuit une *nymphe* placée au revers du vase. Celle« ci est vêtue d'une tunique talaire et d'un ampechonium, et s'en« fuit en détournant la tête vers Minerve et en écartant les deux « bras. Un collier lui sert de parure. L'inscription HEPAΣ KALE, « *Héras est belle,* se répète de chaque côté du vase. »

L'épithète de *Nausicaa* que nous donnions à Minerve ne se trouve point, il est vrai, dans les auteurs anciens; mais le nom de Ναυσικάα signifiant en grec *celle qui brûle les vaisseaux* (de ναῦς, vaisseau, et κάω ou καίω, brûler), nous avions cru pouvoir considérer la déesse Athéné sous le point de vue de protectrice, comme l'auxiliaire des Grecs dans la destruction des vaisseaux des Mèdes, à la bataille de Salamine. Nous avions cru également pouvoir établir un rapprochement entre Nausicaa, peinte aux propylées d'Athènes (1), et qui dans l'Odyssée (2) se rend sur les bords de la rivière pour laver ses vêtements, et la fête des *Plyntéries,* célébrée en l'honneur d'Athéné (3). D'un autre côté, nous avions comparé notre Minerve à l'*Artémis Brauronia,* ou Χιτώνη, autre forme de la déesse vierge de l'Attique, à qui les jeunes femmes accouchées offraient leurs tuniques pour racheter le sacrifice de leur virginité (4). Mais ces rapprochements, qu'il

(1) Paus., I, 22, 6; Plin., *H. N.,* XXXV, 9, 36, 20.

(2) Z, 90 sqq.

(3) Plutarch., *in Alcib.*, 34; Hesych. *v.* Πλυντήρια. Cf. Lenormant, *Nouv. Annales,* I, p. 264, note 2.

(4) Voir Brœndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, II, pag. 256 et suiv. Parmi les métopes du Parthénon, on trouve la représentation de jeunes filles athéniennes attachant leurs tuniques au *xoanon* de l'Artémis Χιτώνη. C'est ainsi qu'avant de se marier, les vierges athéniennes avaient coutume d'offrir leur chevelure à Minerve en expiation du mariage. Stat., *Theb.*, II, 255, et *ibi* Schol. Nous aurons plus bas, en examinant la peinture de notre planche XC, l'occasion de nous expliquer sur la lutte de Pallas et d'Athéné ou des deux Minerves.

nous était impossible de développer dans un travail de la nature du Catalogue Durand, ont excité la surprise de plusieurs archéologues (1). On nous a reproché d'inventer de nouvelles épithètes de divinités, épithètes qui ne se trouvaient justifiées par aucun texte ancien. Et cependant, comme il nous était facile de le prouver, ne trouve-t-on pas à chaque instant dans les écrivains de l'antiquité des noms de héros servant d'épithètes à des divinités (2)? Agraulos ou Aglauros, la fille de Cécrops, n'est-elle point identifiée avec Athéné elle-même (3)? Joindre, comme nous le faisions, le nom d'une héroïne à celui d'une déesse, c'était vouloir indiquer de quelle forme héroïque la déesse se rapprochait dans cette circonstance particulière.

Quoi qu'il en soit de l'explication que nous avons cru devoir proposer, nous ne nous en écarterons guère en adoptant celle qu'a donnée M. Gerhard (4), lequel reconnaît dans le tableau que nous avons sous les yeux *une victoire navale*, personnifiée par Minerve, et *une nymphe locale*. Resterait à savoir quelles peuvent être et cette victoire et cette nymphe. Aurions-nous ici la nymphe *Égine*, et Minerve, armée de l'aplustre comme inventrice de la navigation (5), représenterait-elle la victoire navale remportée par les Athéniens sur les Éginètes (6)? Ou bien devrions-nous donner le nom de *Médée* à la jeune fille qui s'enfuit? On sait que Médée se rendit à Athènes, où elle épousa Égée, qui, ensuite, la chassa de l'Attique (7). La fuite de *Médée* servirait peut-

(1) Gerhard, *Archäologisches Intelligenzblatt der allgemeinen Litteratur-Zeitung*, Julius, 1836, S. 308-309; Welcker, *Rheinisches Museum*, Bd. V, S. 136.

(2) Cf. *Cat. Magnoncour*, p. 36, n° 45, note 1; *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 275, note 2, et p. 286.

(3) Harpocrat., *v.* Ἄγλαυρος. Cf. Porphyr., *de Abst.*, II, 54.

(4) *L. cit.*, S. 309.

(5) Pseud. Orph., *Argon.*, 67 sqq.; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 359; Schol. *ad* Aristophan., *Acharn.*, 546; Hygin., *Fab.*, 277. Dans la pompe des Panathénées, on conduisait par terre d'Athènes à Éleusis un grand vaisseau consacré à la déesse. Paus., I, 29, 1. Cf. Meurs., *Panath.*, XIX. L'*aplustre* se voit représenté en grand derrière la tête de Minerve sur un didrachme de Corinthe. Cf. aussi les médailles de Phasélis de Lycie, où Minerve, vibrant sa lance, se voit sur la partie antérieure d'un navire. Eckhel, *D. N.*, III, p. 6.

(6) Herodot., VI, 92; Paus., II, 29, 5.

(7) Hygin., *Fab.*, 26; Diodor. Sicul., IV, 56.

être à figurer la défaite de Xerxès à Salamine. Ou bien encore devrions-nous préférer le nom de *Salamine* pour la nymphe (1)? Cette fille d'Asopus indiquerait, dans ce cas, le lieu du combat naval entre les Grecs et les Mèdes. Remarquons de plus que sur l'aplustre que porte Minerve, on voit une tête coiffée d'un bonnet phrygien. Cette tête, qui peut représenter *Atys* ou *Adonis*, pourrait également être attribuée à *Persée*.

Quoi qu'il en soit, faute d'un texte précis, faute d'inscriptions, cette peinture restera d'une signification douteuse aussi longtemps qu'on ne pourra pas la rapprocher de sujets analogues. Si nous abandonnions l'idée d'une victoire navale, et si, dans l'attribut porté par Minerve, nous ne reconnaissions plus qu'un symbole du vent ou de l'air, nous pourrions reconnaître, dans le sujet de la planche LXXV, Minerve venant à travers les airs, ayant jeté le mont Lycabettus qu'elle portait, et poursuivant une des filles de Cécrops qui a violé le dépôt confié à ses soins par la déesse (2). On apprend par Cicéron (3) que les aplustres placés à la poupe des vaisseaux indiquaient la présence et la direction du vent; c'étaient des espèces de girouettes garnies de lames qui paraissent de métal, minces et très-sensibles à l'influence de l'air. On pourrait donc croire, jusqu'à un certain point, que l'aplustre n'a été mis aux mains de Minerve que pour désigner l'air. Mais l'idée de la navigation s'attache trop naturellement à cet attribut, pour qu'il nous soit permis de nous arrêter à cette conjecture (4).

Enfin il serait possible que l'intention de l'artiste eût été de décomposer le nom d'*Athéné* en deux attributs. Ἀθὴ ou *Até*, la lance que la déesse vibre en signe de *colère et de vengeance*, et *Naa* ou *Naïs*, Νηΐς,

(1) Apollod., III, 12, 8; Paus., I, 35, 2; Diodor. Sicul., IV, 72.

(2) Antigon., Caryst., *Hist. mirab.*, XII. Cf. Hygin., *Fab.*, 166; Apollod., III, 14, 6.

(3) *Ad Att.*, V, 12, 1. *Itaque erat in animo nihil festinare, Delo nec movere, nisi omnia* ἀκρωτηρίων οὔρια *vidissem.* M. Orelli, dans son *Index græco-latinus*, joint à son édition des œuvres de Cicéron, explique les termes ἀκρωτηρίων οὔρια par ces mots : *signa secundæ tempestatis ex vexillis in fastigiis* (ἀκρωτηρίοις) *navium et domorum.* Cf. Forcellini, *Totius latinitatis Lexicon*, v. *Aplustre.*

(4) Cf. *Nicé* tenant l'*aplustre*, sur notre plachne XCVI.

la *navigatrice*, désignée par l'aplustre orné de la tête d'*Atys*. Dans cette hypothèse, l'objet de la poursuite de Minerve pourrait être *Hélène*, ou même *Vénus*, à laquelle le collier conviendrait particulièrement bien ; cette scène alors se rapporterait à la guerre de Troie, et aux suites de la préférence que Pâris accorda à Vénus sur Minerve.

PLANCHE LXXVI.

La grande peinture inédite gravée sur notre planche LXXVI fait l'ornement des deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, qui, de la collection du prince de Canino, a passé dans le Musée Britannique (1).

Nous reconnaissons ici facilement *Minerve* et *Mercure*, tous deux caractérisés par leurs attributs ordinaires. Minerve revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, que recouvre une égide hérissée de serpents, formant par devant ce que nous appelons une *pèlerine*, et retombant par derrière au-dessous de la ceinture. La déesse porte dans la main droite son casque et dans la gauche sa lance. Elle se retourne vers Mercure, qui est barbu et couronné de myrte. Une tunique courte, recouverte d'une ample chlæna, le pétase rejeté derrière le dos, les bottines (ἐνδρομίδες) formées d'une peau mouchetée, complètent le costume de Mercure. Le dieu, qui, dans la main gauche, porte le caducée, semble arriver près de Minerve pour remplir une mission. Il écarte les deux bras et ouvre la main droite qu'il tend vers la déesse.

L'association de Minerve et de Mercure est fréquente sur les monuments : elle rappelle ces hermès à double face, qui portaient le nom d'*Hermathènes* (2). Ces deux divinités figurent aussi très-souvent à côté d'Hercule, qu'elles dirigent dans ses travaux. Les nom-

(1) *Cat. étrusque*, n° 7. (2) Cic. *ad Att.*, I, 4, 3.

breuses peintures qui retracent les exploits du fils d'Alcmène nous offriront plusieurs exemples de cette association.

Nous croyons que le sujet peint sur le vase que nous publions ici représente le moment où Hermès vient chercher Athéné pour la conduire devant Pâris. C'est donc une tradition iliaque, dont nous retrouverons de nombreuses variantes dans la suite de ce recueil.

PLANCHE LXXVI, A.

La belle peinture inédite gravée sur notre planche LXXVI, A, décore les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, qui, de la collection du prince de Canino, a passé dans le Musée d'antiquités de Leyde. Cette peinture rentre dans la série des Minerves victorieuses. La déesse est revêtue d'une tunique talaire, d'un péplus et d'une égide entourée d'une bordure de serpents, et au milieu de laquelle est attaché le Gorgonium. Dans sa main droite est son casque et dans sa gauche la lance. *Minerve* se retourne vers *Nicé*, qui s'avance tenant d'une main la phiale et de l'autre l'œnochoé pour offrir le nectar à la déesse victorieuse, altérée à la suite du combat. Nicé, reconnaissable à ses grandes ailes, est couronnée d'une stéphané radiée ; elle porte des vêtements analogues à ceux de Minerve.

Nous avons déjà précédemment (1) indiqué les victoires de Minerve, auxquelles ces sortes de peintures peuvent faire allusion. On sait également que la déesse eut à combattre en Phrygie un monstre qui portait le nom d'*Ægis*, dont la peau devint plus tard la cuirasse de la déesse (2). L'origine de l'égide, arme qui appartenait à Jupiter, à Minerve, à Apollon (3), à Bacchus (4) et aux Furies (5), est rapportée

(1) *Supra*, p. 229 et 232.

(2) Diodor. Sicul., III, 70.

(3) Homer., *Iliad.* O, 229; Ω, 20.

(4) Paus., II, 35, 1.

(5) Æschyl. *Sept. contra Theb.*, 700. Cf. la *Nouv. galerie myth.*, p. 30 et 31; Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 191.

de diverses manières par les mythographes. Les uns disent que l'égide fut formée par la peau de la chèvre Amalthée, nourrice de Jupiter, qui s'en couvrit dans son combat contre les Géants (1). Selon d'autres, Minerve, voulant repousser les attaques incestueuses de son père Pallas, l'aurait tué dans la lutte et se serait ensuite servie de sa peau pour en faire son égide (2). Une troisième tradition raconte le combat de Minerve contre le monstre *Ægis* dont nous venons de parler. Ce monstre, né de la Terre, ravageait la Phrygie et les contrées voisines, en brûlant tout sur son passage : des flammes sortaient de sa gueule; Minerve vint à bout de le dompter et se fit une cuirasse de sa peau (3). Euripide (4), enfin, célèbre dans ses vers la victoire remportée par Athéné sur la *Gorgone*, que la Terre mit au monde dans les champs Phlégréens, monstre horrible, l'auxiliaire des Géants, dont la poitrine était hérissée de vipères. Pallas l'écorcha, et se couvrit, comme d'une stola, le sein, de sa peau, qui reçut le nom d'égide.

En combinant ces divers récits, nous voyons apparaître la confusion de la *chèvre* et de la *Gorgone*. Sur les monuments, c'est précisément le Gorgonium qui forme une des parties essentielles de l'égide. Dans un autre récit qui nous a été conservé par Hygin (5), la Gorgone porte le nom d'*Æga;* elle est fille du Soleil; son corps est d'une blancheur éclatante, mais l'aspect en est si horrible, que les Titans épouvantés obtiennent de la Terre que le monstre soit relégué dans un antre de l'île de Crète, où, plus tard, il devient la nourrice de Jupiter.

Les remarques précédentes nous sont suggérées par la présence

(1) Eratosthen. *Catast.*, 13; Hygin. *Astron.*, II, 13; Serv. *ad* Virg. *Æn.*, VIII, 354.

(2) Apollod., I, 6, 2; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355; Cic., *de Nat. deorum*, III, 23.

(3) Diodor. Sicul., III, 70.

(4) *Ion.*, 987 sqq. Cf. duc de Luynes, *Études numismatiques*, p. 39 et suiv.

(5) *Astron.*, II, 13. Ératosthène (*Catast.*, 13) ajoute que la tête de la Gorgone appartenait à cette *Æga*. Καὶ διὰ τὸ εἰς μέσην τὴν ῥάχιν Γοργόνος πρόσωπον ἔχειν.

de la grande égide attachée sur la poitrine de Minerve. Du reste, comme nous en avons déjà fait l'observation; cette peinture, de même que toutes celles de ce genre, peut être rapportée à toute autre victoire de la déesse.

PLANCHE LXXVII.

La peinture reproduite sur notre planche LXXVII est tracée sur une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, qui fait partie de la collection de M. le duc de Luynes (1). Nous voyons ici *Minerve* debout, revêtue d'une double tunique plissée, sur laquelle se rabat l'égide. La déesse est casquée, sa lance est posée contre sa poitrine, tandis que son large bouclier argien, qui a pour *épisème* un serpent, est appuyé contre ses genoux. Tenant de la main gauche des tablettes ouvertes (δέλτοι), Minerve s'apprête à tracer des lettres de la main droite, dans laquelle elle porte un *style*. Devant elle un personnage drapé et barbu, appuyé sur un bâton noueux, témoigne par le geste de sa main droite ouverte et l'expression de sa physionomie l'étonnement que lui cause l'action de la déesse. Près de Minerve on lit: HO ΓAIS KALOS.

Une amphore de Vulci publiée par M. Gerhard (2), et peinte à figures rouges d'un style tout différent de la plupart des vases trouvés en Étrurie, représente une Minerve analogue à la nôtre et au revers un jeune discobole. M. Gerhard (3) voulait rattacher ce sujet à l'édu-

(1) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXV.

(2) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XXVI, n° 6. Nous offrons un dessin réduit de la Minerve à la fin de cet article. Cette amphore, de la collection Candelori, se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, III, p. 230 et suiv.

cation littéraire de l'éphèbe peint au revers de la Minerve; mais M. le duc de Luynes (1) partage notre opinion, en rapprochant d'un fait mythologique les deux peintures dont nous parlons en ce moment. Nous pourrions donc voir ici l'*invention de l'écriture, attribuée à Cadmus* (2), ou plutôt *Minerve enseignant à Palamède l'art de tracer les lettres, dont les Grecs attribuaient à ce héros l'introduction dans l'alphabet* (3).

M. le duc de Luynes ajoute en faveur de cette explication que le discobole de l'amphore de Vulci justifie la dénomination de Palamède assignée à l'homme drapé de notre peinture, puisque le jeu du disque fut aussi une des inventions de Palamède (4). Ainsi l'observation de M. Welcker (5), qui rejette ce rapprochement, ne nous semble pas fondée. L'art de lancer le disque ayant été inventé par Palamède, le discobole peut être considéré comme étant Palamède lui-même. D'ailleurs, ce héros était représenté imberbe dans la Lesché peinte par Polygnote à Delphes (6). Les deux peintures de ce rare sujet, Minerve traçant des lettres, se trouvent par conséquent éclaircies l'une par l'autre.



(1) *L. cit.*, p. 20.

(2) Herodot., V, 58; Diodor. Sicul., III, 67; V, 57; Plin. *H. N.*, VII, 56, 57; Hygin. *Fab.*, 277. Cf. K. O. Müller, *Orchom.*, S. 115.

(3) Serv. *ad* Virg. *Æn.*, II, 81; Schol. *ad* Euripid. *Orest.*, 422; Hygin. *Fab.*, 277; Philostrat. *Heroica*, p. 708, ed. Olear.; Plin., *l. cit.* On attribuait aussi l'invention des lettres aux Parques ou à Mercure. Hygin., *l. cit.*

(4) Schol. *ad* Euripid. *Orest.*, 422.

(5) *Ann. de l'Inst. arch.*, XII, p. 261.

(6) Paus., X, 31, 1.

PLANCHE LXXVIII.

La belle peinture d'Amasis que reproduit notre planche LXXVIII est un des sujets les plus rares que les vases peints nous aient offerts. Cette peinture décore une *amphore tyrrhénienne* (f. 65) à figures noires, d'un dessin fin et soigné, qui, de la collection Durand (1), a passé dans celle de M. le duc de Luynes (2). Nous reconnaissons ici sans peine un sujet éminemment athénien, *la dispute d'Athéné et de Posidon au sujet de l'Attique.* Ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς, comme dit Pausanias (3), en parlant du fronton occidental du Parthénon, où Phidias avait représenté ce fait mythologique. *Athéné,* ΑΘΕΝΑΙΑ (*sic*), est revêtue d'une tunique richement décorée (4) et recouverte d'une égide à écailles, entourée de serpents. Un casque couvre la tête de la déesse; dans sa main droite on voit la lance; la main gauche élevée et ouverte semble indiquer les menaces qu'Athéné adresse à *Posidon,* ΓΟΣΕΙΔΟΝ. Ce dernier est barbu et vêtu d'une tunique talaire et d'un manteau : sa barbe pointue et ses longs cheveux qui descendent sur ses épaules méritent d'être remarqués. Dans sa main droite est son attribut habituel, le trident. Entre les deux divinités on lit : AMASIS ΜΕΓΟΙΕΣΕΝ, *Amasis m'a fait.*

(1) *Catalogue,* n° 33.

(2) *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs,* pl. II.

(3) I, 24, 5.

(4) Cette sorte de vêtements, serrés, ornés la plupart du temps de *pois* ou d'ornements quadrillés, qu'on ne trouve que sur les peintures d'ancien style, doit avoir eu une origine phénicienne. C'étaient ces tuniques que, du temps de la guerre de Troie, les femmes de Sidon excellaient à fabriquer. Les femmes des Arabes nomades sont revêtues de robes absolument semblables sur les monuments égyptiens de la plus ancienne époque. Voy. Rosellini, *Mon. Reg.,* tav. XXVI seg.; Lenormant, *Introd. à l'histoire de l'Asie occid.,* p. 344 et suiv. Le mot grec qui désigne la *tunique*, χίτων, est sémitique. Gesenius, *Lexicon hebr.*, sub verbo כתנת.

Outre les sculptures du fronton occidental du Parthénon, on connaît plusieurs autres monuments anciens qui retracent la contestation de Minerve et de Neptune. Ce mythe était représenté par un groupe dédié sur l'Acropolis à Athènes (1); il se trouve également reproduit sur un beau camée du Cabinet des médailles, à Paris (2), sur un autre camée avec la signature de Pyrgotèles qui se trouve au Musée de Naples (3), sur les monnaies de bronze d'Athènes (4) et sur une fibule d'argent trouvée à Herculanum (5) et conservée au Musée Bourbon, à Naples.

Du temps de Pausanias, on montrait encore à l'Acropolis les rejetons de l'olivier que Minerve avait fait naître (6), ainsi que l'empreinte du trident de Neptune sur le rocher et la source produite par le coup du trident (7). L'olivier, ajoute le voyageur grec, fut brûlé quand les Mèdes mirent le feu à la ville, mais le même jour il repoussa, s'élevant à la hauteur de deux coudées (8). Les mythographes ne s'accordent point quant à l'objet produit par le coup de trident : les uns indiquent une source d'eau salée (κῦμα, θάλασσα) (9); les autres, un cheval qui porta le nom de Scyphius ou d'Arion (10).

On retrouve souvent dans la mythologie des disputes entre des divinités pour la possession d'une contrée. C'est ainsi qu'Hélius avait

(1) Paus., I, 24, 3.

(2) Oudinet, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tom. I, p. 273.

(3) Tassie, *Pierres gravées*, pl. XXVI, n° 1768.

(4) Millin. *Galer. myth.*, XXXVII, 127; *Nouv. galer. myth.*, pl. XXV, n° 14.

(5) *Mus. Borbonico*, tom. VII, tav. XLVIII. M. Adrien de Longpérier se propose de publier, dans la *Revue numismatique* de 1843, une médaille inédite de bronze qu'il attribue à la ville d'Orthia en Élide. Au revers de la tête casquée de Minerve, on voit un rocher, duquel sort une tête de cheval; deux branches ou pousses d'olivier couronnent le rocher.

(6) Paus., I, 27, 2.

(7) Idem, *ibid.*, 26, 6.

(8) Idem, *ibid.*, 27, 2.

(9) Paus., I, 24, 3; Herodot., VIII, 55; Apollod., III, 14, 1; Schol. *ad* Homer. *Iliad.*, P, 53. Cf. Hygin. *Fab.*, 164; S. Augustin., *de Civ. Dei*, XVIII, 9; Procl. *Hymn. in Minerv.*, 26, sqq.

(10) Serv. *ad* Virg. *Georg.*, I, 12; Ovid. *Metam.*, VI, 70 sqq. Cf. Schol. *ad* Stat. *Theb.*, IV, 43, et VII, 184. Cf. aussi les *Études numismatiques* de M. le duc de Luynes, p. 59 et suiv.

été vaincu par Posidon, à Corinthe (1). Minerve avait disputé la possession de Trézène à Neptune (2), et le même dieu avait été vaincu par Junon à Argos et à Mycènes (3); Apollon avait obligé Neptune à lui abandonner le sanctuaire de Delphes (4); Jupiter et Apollon s'étaient disputé la possession de l'île de Crète (5); à Égine, Jupiter avait remporté la victoire sur Neptune, qui, à Naxos, avait été aussi vaincu par Bacchus (6). Plutarque (7) cherche à donner une explication de la dispute d'Athéné et de Posidon au sujet de l'Attique, en assurant que les anciens rois avaient voulu détourner les citoyens de la navigation pour les occuper de la culture des champs. C'était peut-être par suite de cette idée que toutes les plus anciennes villes de la Grèce avaient été bâties loin de la mer et au milieu des terres (8), comme si leurs fondateurs avaient voulu empêcher les habitants de s'attacher à la navigation, et les obliger en quelque sorte à s'occuper uniquement de l'agriculture. Quoi qu'il en soit de cette explication, il est bien certain que le mythe de la dispute d'Athéné et de Posidon était un des points fondamentaux de la religion des Athéniens. Du triomphe de la déesse on faisait venir le nom de la ville; de là encore la vénération singulière de ce peuple pour Minerve, qu'il considérait comme sa divinité tutélaire.

Mais la dispute de Minerve et de Neptune se lie aux traditions qui nous représentent la déesse poursuivie par son père qui veut attenter à la chasteté de sa fille. Dans Hérodote, on aperçoit déjà les traces de cette lutte incestueuse; là, Athéné a pour père Posidon (9). Dans un autre mythe, le père de Minerve se nomme Pallas, et la déesse, pour défendre sa virginité, est forcée de mettre à mort son propre père (10). Mais le mythe éminemment athénien était celui où Héphestus se

(1) Paus., II, 1, 6.
(2) Idem, II, 30, 6.
(3) Idem, II, 15, 5; II, 22, 5.
(4) Idem, X, 5, 3.
(5) Cic., *de Nat. deorum*, III, 23.
(6) Plutarch. *Sympos.*, IX, 6, t. VIII, p. 954, ed. Reiske.
(7) *In Themist.*, 19.
(8) Thucyd. *Hist.*, I, 7.
(9) Herodot., IV, 180.
(10) Cic., *de Nat. deorum*, III, 23; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 355.

précipitait sur les pas de la jeune fille de Zeus, et, laissant tomber sa semence à terre, faisait naître Érichthonius (1), un des héros les plus révérés à Athènes. Nous renvoyons donc l'examen de la dispute des deux divinités au commentaire de la planche LXXXIV, sur laquelle nous reproduisons une des plus belles compositions de l'art céramographique, celle où Athéné reçoit des mains de Gæa le petit Érichthonius qui vient de naître.

Le revers de l'amphore d'Amasis représente *Dionysus*, ΔΙΟΝVSOS, et deux *Ménades*, l'une portant un lièvre, l'autre un petit cerf (2).

Au-dessus des peintures qui décorent la panse du vase, règne une frise exécutée avec la plus grande délicatesse. On y voit plusieurs groupes de combattants, dans lesquels M. le duc de Luynes (3) a reconnu avec beaucoup de sagacité la mort de *Cycnus* (4). Ce sujet trouvera sa place dans la partie de notre recueil destinée à la mythologie héroïque.

PLANCHE LXXIX.

La planche LXXIX reproduit un *cratère* (f. 78) à figures jaunes du Musée impérial de Vienne, déjà publié dans le recueil de M. le comte de Laborde (5). Nous voyons ici *Athéné* assise, telle que le sculpteur Endœus l'avait représentée à l'Acropolis d'Athènes (6), et telle que nous l'ont conservée quelques statues d'ancien style déposées encore

(1) Apollod., III, 14, 6; Etym. Magn., *v.* Ἐρεχθεύς. Dans un mythe particulier, Athéné est fille d'Héphestus. Jul. Firm., *de Errore prof. relig.*, p. 436, ed. Gronov.

(2) Duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. III. Ce sujet sera reproduit au chapitre de Bacchus.

(3) *Ibid.*, pl. I.

(4) Dictys. Cretens., II, 12; Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 232.

(5) *Vases de Lamberg*, I, pl. XLVIII.

(6) Paus., I, 26, 5.

aujourd'hui dans les Propylées. Minerve assise paraît également sur quelques médailles, entre autres sur les médailles de Lysimaque, roi de Thrace, et sur celles des rois de Pergame. Minerve assise a une grande analogie avec la déesse Roma, que les anciens représentaient souvent avec la Victoire sur la main, et quelquefois en tunique courte comme les Amazones.

Ici Athéné est assise sur un autel; de chaque côté est une hiérodule qui apporte à la déesse une pyxis. Athéné est reconnaissable à son casque et à son bouclier; ses regards sont fixés sur un miroir qu'elle tient de la main droite. Ce dernier attribut indique que la déesse est occupée de sa toilette, assistée de deux suivantes ou hiérodules, qu'on peut considérer comme deux des filles de Cécrops. Si nous reconnaissons dans cette peinture Athéné à sa toilette, il sera peut-être assez naturel de penser à la parure de la déesse qui se présenta, accompagnée de ses rivales, Héra et Aphrodite, devant Pâris, pour disputer le prix de la beauté. Mais une Minerve assise sur un autel rappelle aussi la déesse Vesta, dans le temple de laquelle on conservait le Palladium aussi bien que le feu sacré. Quand Minerve sort de la tête de son père, au moment où les Rhodiens se préparent à offrir un sacrifice à la déesse, ils s'aperçoivent qu'ils ont oublié le feu; mais Cécrops n'avait pas commis la même faute, et parce que le sacrifice des Athéniens était complet, ce fut leur ville que Minerve prit particulièrement sous sa protection (1). L'olivier est l'arbre spécialement consacré à Athéné, et Homère, dans l'hymne à Hestia, nous représente les cheveux de la déesse distillant l'huile :

Αἰεὶ σῶν πλοκάμων ἀπολείβεται ὑγρὸν ἔλαιον (2).

Toujours l'huile coule de tes cheveux humides; c'est un rapport de plus entre Hestia et Athéné. Hestia, comme Athéné, est une vierge sévère, que les prières de Posidon ou d'Apollon ne peuvent toucher (3).

(1) Philostrat., *Icon.*, II, 27.
(2) Homer., *Hymn. in Vestam*, 3.
(3) Idem, *Hymn. in Venerem*, 24 sqq.

Par ce qui précède, on saisit les rapports qui existent entre Athéné et Hestia, et on comprend par quel motif les artistes anciens ont pu placer Minerve sur un autel.

Le revers du cratère reproduit sur notre planche LXXIX représente un repas de trois éphèbes (1).

PLANCHE LXXX.

Le peinture inédite gravée sur notre planche LXXX décore les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges du Musée Blacas. *Minerve* est ici accompagnée de deux acolytes. La déesse debout, revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus sur lequel se déploie l'égide, s'appuie de la main droite sur sa lance et tient de la gauche son casque. Deux femmes s'approchent de Minerve : la première, dont la tête est nue, portant la phiale et l'œnochoé; la seconde, coiffée d'un cécryphale et ayant un péplus par-dessus sa tunique, fait un geste de la main droite, qu'elle étend vers la déesse. C'est encore ici une de ces scènes dans lesquelles Minerve est représentée à la suite de sa lutte avec les Géants, épuisée de fatigue et recevant le nectar que va lui verser, soit *Hébé*, soit plutôt une des filles de Cécrops. S'il en est ainsi, il nous sera permis de considérer la triade que nous avons sous les yeux, comme offrant *Athéné-Aglauros* (2), accompagnée de ses deux sœurs *Hersé* et *Pandrosos*. Dans les triades il y a ordinairement une divinité supérieure accompagnée de deux acolytes, mais comme nous savons qu'Athéné était honorée sous le nom d'Aglauros, la triade des Cécropides, comme toutes les triades simples où les trois divinités sont égales en dignité, peut se réduire égale-

(1) Laborde, *Vases de Lamberg*, I, pl. XLVIII.

(2) Harpocrat., *v.* Ἄγλαυρος.

ment à cette dernière forme. Dans le sujet de la planche précédente, nous avons déjà rencontré une triade analogue à celle que nous avons sous les yeux; la peinture qui va suivre nous en offrira un troisième exemple.

Toutefois, pour reconnaître à n'en pas douter une triade de cette nature, il paraît nécessaire qu'une parité rigoureuse existe entre les deux acolytes qui accompagnent la divinité principale. Cette condition n'est point ici remplie. Le cécryphale (1), et surtout le manteau, qui distinguent l'une de ces figures, en font un personnage plus important et d'un ordre supérieur à celui de sa compagne. Deux déesses, l'une mère et l'autre fille, rappellent aussitôt *Déméter et Coré*, et bien que nul attribut formel n'aide à confirmer cette conjecture, toutefois l'œnochoé et la phiale placés dans les mains de la divinité la plus jeune ont trop de rapport avec le rôle que jouent Déméter et Coré sur un grand nombre de monuments, pour qu'on n'accorde pas une certaine valeur à l'explication qui vient d'être proposée. Outre les nombreuses peintures dans lesquelles Cérès est représentée remplissant la phiale que porte Triptolème, nous devons citer un vase magnifique découvert à Vulci, et qui, de la collection du prince de Canino (2), a passé récemment dans le Musée du Louvre. On y voit Jupiter entre Cérès et Proserpine, la dernière faisant une libation sur un autel; au revers est Triptolème assis dans son char ailé, et à côté de lui Cérès tenant l'œnochoé et des épis, et Proserpine portant une couronne de fleurs. Sur notre vase, et en suivant l'indication que nous venons de donner, on trouverait la fille de Jupiter à la place de son père. L'alliance des deux grandes déesses avec Athéné n'a d'ailleurs rien que de naturel. Nous en voyons la preuve dans le chœur des *Thesmophoriasusæ*, où, immédiatement après avoir invité Minerve aux fêtes d'Éleusis, les femmes athéniennes in-

(1) Le cécryphale qui coiffe souvent les divinités d'un ordre inférieur, telles que *Nicé* sur notre planche XXXII, est aussi la coiffure des déesses mères. Voyez, par exemple, *Cérès*. Gerhard, *Griechische Vasenbilder*, I, Taf. LXXV.

(2) *Museum étrusque*, n° 1378.

voquent Cérès et sa fille : *Venez, bienveillantes et propices ; ô puissantes déesses, dans votre bois sacré* (1). L'affectation que mettent les femmes athéniennes à désigner les grandes déesses par le surnom de Πότνιαι, Θεσμοφόρω Πολυποτνία (2), n'est peut-être pas sans un certain rapport avec cette fonction de donner à boire (ποτίζειν) aux autres dieux, que leur attribuent les monuments de l'art.

PLANCHE LXXXI.

La peinture que nous offrons à la planche LXXXI a été publiée avant nous par M. Éd. Gerhard (3), sous le titre des *Trois déesses se rendant auprès de Pâris*. Cette peinture, à laquelle nous avons cru devoir assigner une autre dénomination, fait l'ornement d'une *amphore bachique* (f. 65) à figures noires, qui, du Musée du prince de Canino (4), a passé dans les mains de M. Rollin, à Paris, et de là à Copenhague, dans le Musée du roi de Danemark.

Nous voyons ici *Athéné* debout, revêtue d'une tunique talaire que recouvre l'égide. Dans sa main droite est la lance, dans sa gauche le casque. La déesse se retourne à gauche, vers la divinité qui la suit ; près d'elle est placée une biche. Les deux jeunes filles, dont l'une précède et l'autre suit Minerve, sont uniformément vêtues d'une tunique talaire et d'un manteau ornés de broderies. Toutes deux portent d'une main une fleur, de l'autre un sceptre fleuronné ; toutes deux joignent au sceptre, dans la même main, une longue branche de feuillage, de la même nature que celui qui forme leur couronne

(1) *Thesmophor.*, 1148-49 :

Ἥκετ' εὔφρονες, ἵλαοι,
Πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον.

(2) *Ibid.*, 1156.

(3) *Griechische Vasenbilder*, I, Taf. LXXI, S. 196.

(4) *Cat. étrusque*, nº 9.

et celle de Minerve. Cette profusion de feuillage indique ou la célébration d'une fête, ou une victoire remportée, ou des victimes dévouées à un sacrifice. Quelle que soit la manière dont on interprète cette circonstance, on est forcé de s'éloigner de l'explication proposée par M. Gerhard, explication qui, sans cela, aurait tous les caractères de la vraisemblance. Mais quelle est celle qu'on devra adopter à la place? Peut-être le symbole de la biche nous fournira-t-il une première indication. On sait que cet animal était consacré à Artémis-Lune. M. le duc de Luynes, dans son savant ouvrage sur le culte d'Hécate (1), a déjà fait voir les rapports de la Lune avec Minerve, laquelle a elle-même des rapports plus étroits encore avec Artémis, en l'honneur de laquelle on célébrait une fête nommée *Élaphébolia* (2). La biche, substituée, en Aulide, à Iphigénie, devenue plus tard une héroïne de l'Attique, et identifiée à l'Artémis de Brauron (3), nous conduit à penser que l'idée du sacrifice a dû dominer dans la scène que nous étudions. Les fleurs que tiennent deux des victimes présumées nous révéleront peut-être le nom qu'il faut leur attribuer. Ces fleurs nous semblent être de l'espèce des *hyacinthes* (4). Si le nom d'hyacinthe peut être attribué à ces fleurs, il sera peut-être permis de penser aux *Hyacinthides*, vierges athéniennes immolées pour le salut de leur patrie (5). Les uns leur donnent pour père *Hyacinthus*, Lacédémonien venu à Athènes, qui, d'après l'ordre de l'oracle, laissa immoler ses filles sur le tombeau du cyclope Gérestus. Ce fait eut lieu pendant la guerre des Athéniens contre Minos, la ville étant affligée de la peste et de la famine (6). D'autres disent que les *Hyacinthides* avaient reçu leur nom du dème *Hyacinthus*, où

(1) *Études numismatiques*, p. 55 et suiv. Cf. également un article du même savant dans les *Nouv. Ann.*, I, p. 51 et suiv.

(2) Athen., XIV, p. 646, E; Plutarch., *de Virt. mulierum*, tom. VII, p. 7, ed. Reiske. Cf. un mémoire de Larcher, dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, tom. XLV, p. 412 et suiv.

(3) Paus., I, 43, 1. Cf. Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 256.

(4) Cf. Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 342 et suiv.

(5) Apollod., III, 15, 8; Hygin., *Fab.*, 238; Harpocrat., *sub verbo*.

(6) Apollod., *l. cit.*

elles furent immolées, pendant que les Athéniens étaient en guerre avec les Éleusiniens et les Béotiens (1). D'autres enfin donnent Érechthée (2) pour père aux Hyacinthides; nous retrouvons donc ici *Agraulos* ou *Aglauros*, *Hersé* et *Pandrosos* (4). *Aglauros*, comme on sait, étant un surnom d'Athéné (5), les Hyacinthides représentent la triade athénienne des filles de Cécrops, et l'on ne doit pas s'étonner de voir figurer parmi elles la divinité protectrice d'Athènes, avec ses attributs ordinaires. Un des principes fondamentaux de la théologie antique consistait dans l'identification de la victime immolée à une divinité avec cette divinité elle-même. On peut voir ce que l'un de nous a dit à ce sujet, surtout en ce qui concerne les jeunes filles dont le sacrifice est une apothéose, et qui deviennent les déesses protectrices des villes pour le salut desquelles leur sang a été versé (6).

Le revers de cette amphore représente quatre hoplites, auxquels, dans une autre occasion (7), nous avons donné le nom de *Pallantides*. Nous aurions donc ici la réunion de deux sujets attiques.

(1) Phanodem. et Phrynich. *ap.* Suid. *v.* Παρθένοι; Hygin., *Fab.*, 46; Demosthen., *Orat. fun.*, p. 1397.

(2) Demosthen., *l. cit....* τὸν ἐπώνυμον αὐτῶν Ἐρεχθέα, ἕνεκα τοῦ σῶσαι τὴν χώραν τὰς αὐτοῦ παῖδας, ἃς Ὑακινθίδας καλοῦσιν. Cf. Apollod. III, 15, 4; Suid., *l. cit.*; Euripid., *Ion.*, 277.

(3) Les filles du héros *Léos* ou *Leocores* passent pour s'être dévouées en sacrifice pour le salut des Athéniens. Demosthen., *l. cit.*; Ælian., *Var. Hist.*, XII, 28; Cic., *de Nat. deorum*, III, 19; Paus., I, 5, 2.

(4) Apollodore (III, 15, 8) donne aux Hyacinthides les noms d'*Anthéis, Égléis, Lytéa*, et *Orthéa*; les noms de ces héroïnes varient beaucoup dans les auteurs. On les confond aussi avec les Hyades. Serv. *ad* Virg. *Æn.*, I, 744.

(5) Harpocrat., *v.* Ἄγλαυρος.

(6) Lenormant, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 260. Cf. la *Nouv. galer. myth.*, p. 42.

(7) *Cat. étrusque*, n° 9.

PLANCHE LXXXII.

La peinture inédite de notre planche LXXXII est tracée sur les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, que nous avons fait dessiner chez un marchand d'antiquités, à Paris. Les deux divinités qui s'offrent à nos yeux sont, sans aucun doute, *Jupiter* et *Minerve*. Le père des dieux se fait reconnaître à la noblesse de ses traits, à sa barbe, à sa tunique talaire que recouvre un ample manteau, et au sceptre terminé par une large palmette qu'il porte dans la main droite. Minerve est revêtue d'une double tunique et d'un hémidiploïdion, et porte le casque d'une main et la lance de l'autre. Nous avons déjà rencontré dans ce recueil plus d'une Minerve, la tête nue (1). C'est ainsi que la déesse est représentée sur une rare médaille d'argent d'Héraclée de Lucanie, de la collection de M. le duc de Luynes (2), et sur une foule d'autres monuments. Mais quelle peut être la scène que nous avons sous les yeux? Dans le cinquième livre de l'Iliade, Jupiter permet à sa fille de s'armer pour aller secourir les Grecs :

Ἄγρει μάν οἱ ἔπορσον Ἀθηναίην ἀγελείην,
Ἥ ἑ μάλιστ' εἴωθε κακῇς ὀδύνῃσι πελάζειν (3).

Va, et oppose-lui Athéné, qui, plus d'une fois, lui a fait souffrir de cruelles douleurs. Ce sont les paroles que Jupiter adresse à Junon pour l'encourager à se rendre avec Minerve à l'armée des Grecs, et à s'opposer à la fureur de Mars. Dans notre peinture, le sujet est réduit à deux figures : Junon n'y paraît point. Mais le geste de Jupiter et la démarche de Minerve indiquent une scène analogue à celle qu'Homère a décrite. Nous avons déjà trouvé, sur notre planche LXIX, un sujet

(1) Voir les planches LXVIII, LXXXIV et LXXXVI. Cf. *supra*, p. 229.

(2) *Choix de médailles grecq.*, pl. III, 3.

(3) *Iliad.*, E, 765-66.

homérique traité de la même manière; sujet dans lequel le peintre a supprimé également le personnage de Junon.

PLANCHE LXXXIII.

Le sujet de notre planche LXXXIII est emprunté à la première collection d'Hamilton, publiée par d'Hancarville (1). La scène se compose de deux personnages, un jeune homme entièrement nu, sauf un caleçon brodé rattaché autour des hanches, comme en portent sur les monuments la plupart des Égyptiens, et une femme revêtue d'une tunique talaire qui laisse les bras nus, et d'un hémidiploïdion. Le premier tient d'une main un casque et de l'autre un instrument (στύλος), au moyen duquel il semble occupé à retoucher les ciselures du casque. La femme placée devant lui tient de la main droite une lance, et s'appuie de la gauche sur un grand bouclier argien qui a pour *épisème* un Pégase.

Telle est la scène figurée sur le vase à figures rouges reproduit sur notre planche LXXXIII. Les noms de *Vulcain* et de *Minerve* nous paraissent convenir aux deux personnages que nous avons sous les yeux : nous savons que le dieu ouvrier est souvent associé à la déesse qui portait le surnom d'*Ergané*, la protectrice des arts (2). Il serait possible pourtant de reconnaître ici *Thétis* recevant de *Vulcain* les armes destinées à Achille. Enfin, ces figures peuvent avoir quelque rapport avec *Polytechnus* et *Aédon*, personnages héroïques d'un caractère analogue à celui d'*Héphestus* et d'*Athéné*. Bœus, cité par Antoninus Liberalis (3), raconte comment Polytechnus et Aédon furent excités par Éris, qu'Héra leur avait envoyée par jalousie, parce

(1) I, pl. CXII; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. CXIV.

(2) Paus., I, 24, 3; Suid., *v.* Ἐργάνη.

(3) *Metam.*, XI.

que les deux époux prétendaient s'aimer plus que Jupiter et Junon; ils se mirent à l'ouvrage, l'un faisant un char à double siége (δίφρον ἁρμάτιον), l'autre travaillant à un ouvrage de tapisserie. Polytechnus est une forme héroïque d'Héphestus, comme l'indique toute la fable rapportée par Antoninus Liberalis. Aédon est un surnom d'Athéné chez les Pamphyliens, ainsi que nous l'apprend le témoignage d'Hésychius (1).

Déjà l'un de nous (2) a traité la question de l'association de Vulcain et de Minerve dans un atelier d'artiste. Une médaille contorniate représentant Vulcain assis et contemplant le bouclier d'Achille posé devant lui sur un trépied, a donné lieu à cette notice, dans laquelle on compare cette représentation à deux médaillons d'Antonin le Pieux (3). Sur l'un de ces médaillons, on voit Vulcain assis en présence de Minerve debout et casquée, appuyée sur son bouclier. Entre les deux divinités est un casque posé sur une colonne. Le revers du second médaillon montre Vulcain tenant d'une main son marteau et de l'autre une cnémide qu'il appuie sur l'enclume; devant lui est posé un casque sur une base; derrière, paraît une statue de Minerve Nicéphore debout sur un piédestal, contre lequel est placé un bouclier.

Ces sujets, comparés avec la peinture de notre planche LXXXIII, peuvent en compléter l'interprétation; car ils reproduisent les mêmes attributs groupés avec quelques variantes.

Le revers de ce vase ne nous est pas connu.

(1) *V.* Ἀηδών.

(2) Lenormant, *Revue numismatique*, 1840, p. 308 et suiv.

(3) *Nouv. Galerie myth.*, pl. XVI, n°s 12 et 15.

PLANCHE LXXXIV.

La fable d'Érichthonius était une des plus importantes de la religion athénienne. Nous n'avons point ici à considérer ce héros sous son aspect historique, ni à rechercher si réellement, à une certaine époque, il a occupé un rang parmi les rois de l'Attique : nous n'avons à l'envisager que d'après l'usage que les mythologues ont fait de son nom, et d'après le parti que les artistes ont tiré des récits fabuleux dont il était l'objet. Le nom d'Érichthonius était sans doute, dans l'origine, peu différent de celui d'Érechthée (1), et quant à ce dernier nom, il serait difficile d'en déterminer la signification précise (2) : aussi ne voyons-nous pas qu'on y ait cherché un jeu de mots de nature à influer sur la composition de la légende. La forme Ἐριχθόνιος se prêtait, au contraire, à ces allusions que le goût et la raison moderne peuvent réprouver, mais qu'il est interdit de négliger à ceux qui étudient l'antiquité, puisque la prédilection des anciens pour

(1) Homer., *Iliad.*, B, 547-49 :

Δῆμον Ἐρεχθῆος, μεγαλήτορος, ὅν ποτ' Ἀθήνη
Θρέψε, Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος Ἄρουρα,
Κὰδ δ' ἐν Ἀθήνῃσ' εἷσεν, ἑῷ ἐνὶ πίονι νηῷ.

Cf. Schol. *ad l. cit.;* Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, B, p. 283; Etym. Magn., *v.* Ἐρεχθεύς; K. O. Müller, *Orchom.*, S. 123. Platon (*Critias*, p. 152, ed. Bekker) est le premier chez lequel on rencontre *Érechthée* et *Érichthonius* comme deux personnages distincts. Dans les traditions troyennes, où l'on trouve souvent des analogies avec les mythes attiques, on trouve un *Érichthonius*, fils de Dardanus et de Batia. Homer., *Iliad.*, Υ, 219; Apollod., III, 12, 2; Dionys. Halicarn., *Ant. rom.*, I, 62; Serv. *ad* Virg., *Æn.*, VIII, 130; Ovid., *Fast.*, IV, 33. Selon Strabon (XIII, p. 604), *Érichthonius* était un roi de la Crète, cette île si féconde en traditions mythologiques.

(2) Etym. Magn., *v.* Ἐρεχθών... ὁ δ' Ἀπίων, Ἐριχθὼν λέγει διακόπτων. On trouve aussi la forme *Erichtheus*. Virg., *Cir.*, 22. *Érechthée* est un surnom de Neptune et aussi de Jupiter. Hesych., *v.* Ἐρεχθεύς; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 158. *Érichthonius* est un surnom d'Hermès (Etym. Magn., *v.* Ἐριχθόνιος) et de Posidon. Apollod., III, 15, 1.

cette sorte d'équivoque ne peut être l'objet d'un doute pour personne. D'Ἐριχθόνιος on tira donc d'abord le mot χθών, χθονός, *la terre*, et dès lors la *Terre* fut appelée à jouer un rôle important dans la légende du héros. Quant à ἐρι, au lieu de reconnaître dans ces deux syllabes un préfixe intensitif, comme dans les mots ἐρίπλευρος, ἐρισθενής, ἐρίφυλλος, etc., ce qui aurait conduit à faire considérer Ἐριχθόνιος comme un synonyme d'Αὐτοχθών (1), on donna la préférence au sens d'ἔρις, *dispute, contestation*, et dès lors une *lutte*, une *contention*, dut prendre place dans l'histoire du héros athénien.

Nous reconnaissons l'influence évidente de ces idées dans le mythe d'Érichthonius, tel qu'il est raconté par Euripide (2), Apollodore (3), Hygin (4), Pausanias (5) et Fulgence (6). Ce récit se divise en deux parties principales : l'une qui a trait à la lutte dont la naissance d'Érichthonius fut le résultat, l'autre qui se rapporte au dépôt que fit Minerve du jeune Érichthonius entre les mains des filles de Cécrops ou d'Érechthée. Sur le premier point, les poëtes et les mythographes s'accordent à dire que Minerve, devenue l'objet des poursuites amoureuses de Vulcain, dut soutenir une lutte armée contre les étreintes du dieu forgeron. Dans ce combat, Héphestus ayant laissé sur la jambe de la déesse une trace de sa bouillante ardeur, Athéné employa un flocon de laine pour faire disparaître cette souillure imprimée à son corps virginal.

De la semence de Vulcain ainsi jetée à terre, naquit Érichthonius, pour lequel Minerve ressentit alors une tendresse, sinon de mère, au moins de nourrice (7). Ayant recueilli l'enfant nouveau-né, elle l'en-

(1) Ἐπιχθόνιος. Schol. *ad* Homer., *Iliad.*, B, 547.

(2) *Ion.*, 260 sqq.

(3) III, 14, 6.

(4) *Fab.*, 166; *Astron.*, II, 13.

(5) I, 2, 5; I, 18, 2.

(6) *Myth.*, II, 14. Cf. Lactant., *Div. Inst.*, I, 17; S. Augustin., *de Civ. Dei*, XVIII, 12; Serv. *ad* Virg., *Georg.*, I, 205.

(7) Athéné, chez les Éléens, était honorée sous le nom de *Meter.* Paus., V, 3, 3. Mais ce surnom ne désigne pas nécessairement une déesse épouse et mère. Cf. Lenormant, *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 220 et suiv. Au Musée de Berlin, on remarque une statue d'Athéné portant dans son égide le petit Érichthonius. Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 4.

ferma dans une *ciste* ou corbeille, et le confia aux filles de Cécrops, en leur recommandant de ne pas chercher à connaître le dépôt qui leur était remis. Mais la curiosité ayant conduit les jeunes gardiennes d'Érichthonius à ouvrir la corbeille qui le renfermait, cette indiscrétion fut cause de leur punition et de leur mort, racontée par les anciens avec des variantes dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Grâce à une ingénieuse restitution de Brœndsted (1), nous savons que les artistes athéniens s'étaient emparés de la première partie, et en quelque sorte de la première scène du mythe d'Érichthonius. Euripide, dans Ion (2), suppose poétiquement que la peinture avait retracé à Delphes la dernière scène, celle où Athéné confie aux Cécropides la ciste qui renferme Érichthonius :

Δίδωσι δ', ὥσπερ ἐν γράφῃ νομίζεται;

ce qui nous permet de croire que ce sujet, avec lequel la cérémonie des Arrhéphories (3) avait certainement une grande analogie, était familier aux artistes de l'Attique. Mais entre ces deux tableaux,

---

Une autre statue, trouvée dans les dernières fouilles de l'Acropolis, à Athènes, montre Athéné debout, ayant à côté d'elle le jeune Érichthonius. Suivant une tradition particulière (Apollod., III, 14, 6), Erichthonius est fils d'*Héphestus* et d'*Atthis*, fille de *Cranaüs*. Mais *Atthis* n'est qu'une forme héroïque d'Athéné, et le héros *Cranaüs* indique Jupiter, de la tête (κρανίον) duquel naît Minerve. Chez les Athéniens, la déesse était considérée comme *Ilithyie*. Euripid., *Ion.*, 452-54 :

Σέ, τὰν ὠδίναν λοχιᾶν
Ἀνειλείθυιαν, ἐμὰν
Ἀθάναν ἱκετεύω,
κ. τ. λ.

Sous ce point de vue, Minerve portait le surnom de *Genetias* (Nicet. *ap.* Creuzer, *Meletem.*, I, p. 22 et 23. Cf. Welcker, *die Æschylische Trilogie*, S. 292), épithète qu'on peut rapprocher de celle de *Génétyllis*, attribuée à Aphrodite. Schol. *ad* Aristophan., *Nub.*, 53. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 77 et 81.

(1) *Voyages et recherches en Grèce*, II, pl. XLII, p. 170 et p. 296; pl. LXII, p. 314. Cf. la représentation de cette fable sur le trône de l'Apollon Amycléen. Paus., III, 18, 7; Lucian., *de Domo*, 27; *de Saltat.*, 39. Voyez *supra*, p. 107, 110 et 232.

(2) 271.

(3) Cf. Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, p. 10.

Athéné se défendant contre les entreprises d'Héphestus, et Érichthonius confié aux Cécropides, s'en plaçait naturellement un autre, sur le sujet duquel les mythographes se sont montrés très-laconiques. Suivant Apollodore (1), « la semence étant tombée sur la terre, Érich« thonius naquit » : τῆς γονῆς εἰς γῆν πεσούσης, Ἐριχθόνιος γίνεται. Hygin, dans son premier ouvrage (2), s'exprime à peu près dans les mêmes termes : *ex semine ejus, quod in terram decidit, natus est puer.* Fulgence (3) substitue à *la terre* le pavé du *thalamus,* dans lequel a lieu la lutte des deux divinités, ce qui certainement s'éloigne du sens fondamental de la fable : *certando Vulcanus semen in pavimentum ejecit, unde natus est Erichthonius.* Cependant, nous trouvons de plus dans l'*Astronomie poétique* d'Hygin (4) un détail qui ne manque pas d'importance, c'est que Minerve « se servit de son pied pour couvrir de poussière » la trace que Vulcain avait laissée de sa passion : *quo Minerva, pudore permota, pede pulverem injecit.* Nous commençons donc à nous faire une idée de la manière dont eut lieu le développement d'Érichthonius. Ce n'est sans doute point *sur la terre,* mais *dans la terre* que le germe rejeté par Athéné prit son accroissement. Néanmoins, c'est à la surface de la terre que Minerve a trouvé l'enfant qu'elle devait nourrir. « Minerve, dit Euripide (5), le leva de terre dans ses mains vierges, « elle qui ne l'avait pas enfanté. »

ΙΩ. Ἦ καί σφ' Ἀθάνα γῆθεν ἐξανείλετο;
ΚΡ. Ἐς παρθένους γε χεῖρας, οὐ τεκοῦσά νιν.

(1) III, 14, 6.

(2) *Fab.*, 166.

(3) *Myth.*, II, 14.

(4) II, 13. Cf. Antigon. Caryst., *Hist. mirab.*, XII. Cet auteur cite l'Athénien Amelesagoras, qui, dans sa description de l'Attique, parlait de la lutte d'Héphestus et d'Athéné. La déesse avait disparu du lit nuptial au moment où Vulcain s'était présenté; celui-ci étant tombé à terre, y avait laissé des traces de sa passion : ensuite la Terre avait produit Érichthonius. Φησὶν γὰρ Ἡφαίστῳ δοθείσης τῆς Ἀθηνᾶς, συγκατακλιθεῖσαν αὐτὴν ἀφανισθῆναι. Τὸν δὲ Ἥφαιστον, εἰς γῆν πέσοντα, προΐεσθαι τὸ σπέρμα· τὴν δὲ Γῆν ὕστερον αὐτῷ ἀναδοῦναι Ἐριχθόνιον. Dans Homère (*Iliad.*, B, 548), *Érechthée,* le même qu'Érichthonius, est positivement enfanté par la Terre.

(5) *Ion.*, 269-70.

Enfin, nos idées se complètent par le témoignage de Pausanias (1), suivant lequel Érichthonius aurait été le fils d'*Héphestus* et de la *Terre* : πατέρα δὲ Ἐριχθονίῳ λέγουσιν ἀνθρώπων μὲν οὐδένα, εἶναι γονέας δὲ Ἥφαιστον καὶ Γῆν (2).

C'est en suivant cette trace que nous parvenons à saisir le motif de la belle composition dont le sens n'avait point échappé à la sagacité de M. Panofka (3). Les monuments de l'art complètent l'indication des circonstances que les textes qui nous sont parvenus n'avaient qu'imparfaitement racontées. En nous faisant voir la *Terre* personnifiée, s'élevant à mi-corps au-dessus du sol, et présentant à *Minerve* un jeune enfant que celle-ci reçoit dans les plis de sa tunique, ils assignent à la première de ces déesses le rôle de mère, qui lui est positivement attribué par Pausanias. Dès lors nous pouvons dire que c'est la *Terre* qui a conçu le jeune *Érichthonius*. Il en est du héros attique comme des Paliques, que la Terre a cachés dans son sein, et qu'elle a rendus à la lumière après l'accomplissement de la période ordinaire de la gestation (4).

Quand M. Panofka expliqua d'une manière si heureuse cette scène importante, l'art céramographique n'en avait encore offert qu'un seul exemple, dans le magnifique vase (*Stamnus*, f. 75, à figures rouges) dont nous reproduisons le côté principal sur notre planche LXXXIV. De ce vase, publié à quatre reprises (5), et qui, de la collection du prince de Canino, a passé avec tant d'autres richesses du même genre dans la Pinacothèque de Munich, M. Panofka (6) rappro-

(1) I, 2, 5.

(2) Nous avons vu (*supra*, p. 269, note 7) qu'*Atthis* est la mère d'Érichthonius. *Atthis* est une forme héroïque d'*Athéné*, ou bien de la *terre attique*. Dans un autre récit (Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 111), *Athéné* ou *Bélonicé*, fille de *Brontéus*, épouse *Héphestus*, dont elle a *Érichthonius*.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 292 et suiv.

(4) Voyez *supra*, p. 162 et suiv.

(5) *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. X ; Brœndsted, *Voyages et recherches en Grèce*, II, pl. LXI, et p. 297, note 4; Inghirami, *Vasi fittili*, tav. LXXIII; K. O. Müller, *Denkmäler der alte Kunst*, Bd., I, Taf. XLVI, n° 211 *a*.

(6) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 298 et suiv.

cha deux fragments de bas-relief, l'un du Vatican (1), l'autre du Louvre (2), dont le premier reproduit bien certainement la même scène que le vase de Munich, et dont le second n'est point sans analogie avec cette remarquable composition. Depuis lors, la science s'est enrichie de deux autres vases, sur lesquels on doit reconnaître des répétitions du même sujet (3). Le premier, que nous donnons pour la première fois (pl. LXXXV), a passé de la collection du prince de Canino dans le Musée Britannique (4); le second (pl. LXXXV, A), qui fait partie du Musée Casuccini à Chiusi où il a été trouvé, a été récemment publié dans les *Annales de l'Institut archéologique* (5).

Quand on compare ensemble ces divers monuments, on s'aperçoit que, malgré les variantes qu'ils présentent, ils procèdent tous d'un même type; ce qui ne varie point, c'est l'intention et le mouvement du groupe de *la Terre remettant à Minerve le jeune Érichthonius*. Il existait donc un monument célèbre qui avait fourni cette composition, et comme le sujet en est attique, ce n'est point se hasarder que de supposer que ce monument avait été exécuté à Athènes. Brœndsted (6) a reconnu, sur deux des métopes du Parthénon que nous ne connaissons que par les dessins de Carey (7), Érichthonius guidant le premier char que Minerve lui avait appris à conduire; et les Cécropides, victimes de leur indiscrétion, et prêtes à s'élancer du haut de l'Acropolis. Peut-être le type de nos peintures avait-il été fourni par une des métopes du Parthénon. Il suffirait d'une seule figure placée en pendant avec celle d'Athéné pour compléter une composition très-convenable pour une métope, et le fragment de bas-relief qu'on voit au Vatican conserve encore l'indication de cette figure.

(1) *Museo Chiaramonti*, tav. XLIV.

(2) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 123, n° 104.

(3) A cet égard, nous ne pouvons partager l'opinion de M. Em. Braun, *Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 91 et suiv. Voir, plus bas, l'explication de la pl. LXXXV, A.

(4) *Cat. étrusque*, n° 109.

(5) *Mon. inéd.*, III, pl. XXX. Cf. *Ann.*, XIII, p. 91 et suiv.; *Bull.*, 1837, p. 22, et 1838, p. 82-83.

(6) *Voyages et recherches en Grèce*, II, p. 220. Cf. pl. XLVII, 15.

(7) On n'a les dessins que des métopes qui décoraient le côté du *Sud*.

La diversité dans les accessoires qui distingue ici la reproduction d'une seule et même composition, doit servir, ce nous semble, à faire comprendre un des procédés les plus familiers aux anciens dans l'exécution des œuvres d'art. D'un côté, un type célèbre sert de point de départ, et, pour ainsi dire, de noyau à la composition; l'autorité que conserve le type en pareille circonstance n'a peut-être pas d'autre origine que la propension d'un artiste secondaire à s'appuyer sur un bon modèle ; il n'est pas impossible non plus qu'elle soit le résultat d'un scrupule religieux. D'un autre côté, les variantes et additions qu'offrent les différentes répétitions d'un même sujet, peuvent avoir pour cause le besoin que l'artiste éprouve de compléter la pensée religieuse qui sert de base à la composition. En tout cas, le parallèle suivi des trois peintures dans leurs analogies et leurs divergences, doit contribuer à déterminer le sens dans lequel il faut résoudre les questions que nous venons de poser.

Observons d'abord les attributs des figures dont le nombre, l'intention et la pose sont invariables. La peinture, planche LXXXIV, étant la plus pure de dessin et la plus remarquable par l'élévation du style, doit être considérée aussi comme la plus rapprochée de l'original. La grandeur du dessin s'y manifeste d'une manière si évidente, comme le fait remarquer M. Panofka (1), que le génie de Phidias semble s'y révéler tout entier. La sobriété des accessoires, l'aspect pacifique de *Minerve,* sans casque, sans armes, vêtue d'une double tunique, et portant la coiffure des vierges athéniennes (2), nous reportent aux conceptions du goût attique le plus grandiose et le plus pur. C'est dans les replis de son égide étoilée que la déesse s'apprête à envelopper son jeune nourrisson. Les artistes qui ont exécuté les deux autres peintures semblent avoir craint de n'être pas compris, s'ils n'exprimaient d'une manière plus positive les attributs de la déesse. Les deux Minerves portent la lance et un casque orné

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 293.
(2) Schol. *ad* Thucyd., I, 6. Cf. *supra*, p. 111.

de *géniastères* et d'un grand *lophos;* l'égide est fixée sur la poitrine; celle de la planche LXXXV, A, est décorée de plusieurs rangéès régulières de losanges alternativement noires et blanches, ornement dont l'intention semble difficile à déterminer (1). Au lieu de se servir de l'égide, comme sur le premier vase, chacune des deux Minerves tient une draperie dont les ornements rappellent le riche péplus brodé chaque année pour la déesse. L'enfant est à peu près le même sur les trois vases, à l'exception de celui de la planche LXXXV, A, qui porte une bandelette dans les cheveux, et autour du corps une espèce de baudrier garni d'anneaux ou de bulles, parure assez fréquente sur les monuments étrusques (2); l'extrémité inférieure de cette figure est enveloppée dans un lange, peut-être pour rappeler les traditions qui prêtaient à Érichthonius des serpents pour jambes, ou lui attribuaient seulement une grande faiblesse dans cette partie de son corps (3).

Ce qui caractérise la Terre sur les trois monuments, c'est l'épaisse chevelure répandue sur ses épaules; image de la riche végétation dont elle est couverte. Son front, nu sur le premier vase, est orné d'un riche diadème sur les deux autres : ce diadème rappelle le surnom de Βασιλεία que portait Cybèle (4), déesse à laquelle la Terre est constamment assimilée. Les richesses que renferme le sein de la Terre semblent aussi être exprimées par le luxe d'ornements et de

(1) Les ornements blancs et noirs se trouvent employés quelquefois pour l'égide de Minerve. Voyez, par exemple, la planche LXIX de notre second volume, où Minerve intervient dans la lutte musicale entre Apollon et Marsyas. On peut rappeler surtout, à propos de la naissance d'Érichthonius, la corneille, oiseau dont le plumage est blanc et noir. La corneille était consacrée à Minerve. Paus., IV, 34, 3. C'est elle qui révéla à la déesse l'indiscrétion des Cécropides. Antigon. Caryst., *Hist. mirab.*, XII; Ovid., *Metam.*, II, 551 et sqq. Coronis, fille de Coronée, roi de la Phocide, poursuivie par *Neptune*, implore le secours de Minerve, qui la transforme en corneille. Ovid., *Metam.*, II, 569 sqq.

(2) Voyez, par exemple, le beau miroir qui représente *Semla* et *Phuphluns. Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. LVI, A.

(3) Etym. Magn., *v.* Ἐρεχθεύς; Hygin., *Fab.*, 166; *Astron.*, II, 13; Philargyr. *ad* Virg., *Georg.*, III, 113.

(4) Diod. Sicul., III, 57.

broderies qui distingue la parure de cette déesse sur la troisième peinture.

Les trois vases nous montrent un personnage mâle debout, en pendant avec Minerve, dans la pose qui conviendrait le mieux pour compléter une métope; mais ces trois figures diffèrent essentiellement par leurs attributs. La planche LXXXV, A, nous fait voir *Vulcain,* couronné d'olivier, revêtu d'un costume qui convient au dieu de Lemnos, île de la Thrace (1), et reconnaissable surtout aux tenailles dont sa main droite est armée. Sur la planche LXXXV, nous trouvons *Jupiter,* armé de son foudre, au lieu de Vulcain (2). Enfin, sur la planche LXXXIV, nous voyons, à la place correspondante, une divinité entièrement nue, à l'exception d'une courte chlamyde qui couvre ses épaules; sa main gauche est armée d'un long sceptre dont l'extrémité est cachée derrière la figure de Minerve.

M. Panofka (3) a attribué à ce dieu le nom de *Vulcain;* mais la majesté qui respire dans toute cette figure, le caractère de la tête (4) et la disposition de la draperie, nous paraissent mieux convenir à *Neptune* qu'à *Vulcain.* Cette conjecture trouve encore un appui dans la nature de l'instrument placé entre les mains du dieu, et dans la direction oblique que l'artiste lui a donnée : ce ne peut être ni un sceptre ordinaire, ni un bâton sur lequel s'appuie le dieu forgeron.

(1) *Supra*, p. 127.

(2) Nous avons comparé (*supra*, p. 107) au mythe de Minerve et de Vulcain celui où Jupiter poursuit Vénus. Nonn., *Dionys.*, V, 611 sqq.

(3) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 293. Selon le mythe vulgaire, c'est *Héphestus* ou *Prométhée* qui veut faire violence à la fille de Zeus. Apollod., III, 14, 6; Duris *ap.* Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, II, 1249. Cf. *supra*, p. 181, note 2. Dans un autre récit, *Vulcain* poursuit *Thétis*. Schol. *ad* Pindar., *Nem.*, IV, 81; Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 175. Ou bien encore *Pallas* est mis à mort par la déesse pour avoir attenté à sa chasteté. Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 355; Cic., *de Nat. Deorum*, III, 23; Arnob., *adv. Gentes*, IV, 14.

(4) Voyez le magnifique buste en bronze du Musée de Naples, représentant *Neptune* et non Platon, comme on l'a prétendu. *Mon. Erc.*, Bronzi, tom. I, tav. 27 e 28; et le *Neptune* accompagné de Taras sur une belle médaille d'or de Tarente. Duc de Luynes, *Choix de médailles grecques*, pl. II, n° 11. Dans ces deux représentations du dieu des mers, Neptune a la tête inclinée comme sur notre vase.

Le geste du dieu est celui qui conviendrait à Neptune frappant la terre avec son trident, et l'extrémité seule de ce dernier instrument nous manque pour justifier notre conjecture.

L'intervention de *Jupiter* ou de *Neptune*, dans la scène de la *Naissance d'Érichthonius*, est autorisée par la teneur même du récit mythologique.

Selon Fulgence (1), Vulcain, en récompense des foudres qu'il avait fabriqués à Jupiter, obtint de ce dieu la main de Minerve : *Vulcanus cum Jovi fulmen efficeret, ab Jove promissum adcepit, ut quidquid vellet præsumeret : ille Minervam in conjugium petivit.* Hygin (2) nous raconte, au contraire, que ce fut Neptune, mécontent de Minerve, sans doute à cause de la dispute qu'il avait eue avec cette déesse pour la possession de l'Attique, qui poussa Vulcain à demander Minerve en mariage : *tunc ergo Neptunus, quod Minervæ erat infestus, instigavit Vulcanum, Minervam petere in conjugium.*

S'il est vrai, comme nous l'avons dit plus haut, que la planche LXXXIV offre la composition la plus rapprochée de l'original, *Neptune* aura donc obtenu la préférence de la part de l'auteur de la première pensée (3). Remarquez toutefois le soin qu'a pris chacun des artistes de rappeler indirectement la divinité voisine de celle qu'il avait choisie. L'extrémité cachée du trident sur la planche LXXXIV laisse l'esprit flotter entre *Vulcain* et *Neptune*; *Jupiter*, à son tour, sur la planche LXXXV, porte le foudre au moyen duquel *Vulcain* a obtenu la permission de poursuivre Minerve ; la planche LXXXV, A, nous fait voir à son tour *Vulcain* dans l'attitude caractéristique de *Neptune*, un des pieds posé en avant sur un rocher, et le bras appuyé sur le genou ainsi relevé (4).

Ainsi, à mesure que nous nous éloignons de la scène principale,

(1) *Myth.*, II, 14. Un lexicographe (Etym. Magn., *v.* Ἐρεχθεύς) rapporte que c'est pour avoir fendu la tête à Zeus qu'Héphestus lui demande la vierge qui doit sortir de son cerveau.

(2) *Fab.*, 166.

(3) Dans Hérodote (IV, 180), Neptune a une dispute, peut-être même une lutte incestueuse, avec Minerve, sa fille, absolument comme Vulcain, Prométhée, ou Pallas.

(4) Cf. Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, p. 276.

nous voyons croître la liberté avec laquelle les divers artistes ont traité la composition. Outre les Victoires et les Génies ailés dont nous parlerons bientôt, les planches LXXXV et LXXXV, A, offrent chacune un personnage de plus que la planche LXXXIV. Ces personnages présentent une énigme difficile à résoudre. Sur la planche LXXXV, A, nous voyons derrière Minerve un homme dont le corps se termine par le bas en poisson ou en serpent : dans sa main gauche est un sceptre; avec la droite ouverte, il exprime l'étonnement que lui cause la scène dont il est témoin (1). Une couronne d'olivier orne sa tête, et une ceinture, formée par une branche du même arbre, entoure la riche tunique palmée qui recouvre la partie supérieure de son corps. Un personnage à queue de poisson ne doit pas étonner auprès de la déesse qui porte le surnom de *Tritonis* (2), et dont on place la naissance aux environs du lac Triton (3). Les écailles de poisson dont le casque de Minerve est orné sur cette peinture sembleraient confirmer cette indication, et l'on devrait alors reconnaître, dans le personnage qui accompagne Minerve, *Triton*, son père nourricier (4).

Mais, d'un autre côté, le caractère éminemment attique de la scène que nous avons sous les yeux nous défend de négliger la double nature de Cécrops : « *O Cécrops, héros et roi, toi dont le corps se termine en* « *dragon!* » ὦ Κέκροψ, ἥρως ἄναξ, τὰ πρὸς ποδῶν δρακοντίδη ! s'écrie un des interlocuteurs des *Guêpes* d'Aristophane (5), et quand on se rappelle que Cécrops est le père de celles à qui Minerve va confier Érichthonius, quand on observe le sceptre placé dans les mains du compagnon de Minerve, et qui le caractérise comme *roi* (ἄναξ), il est difficile de lui re-

(1) C'est aussi un signe de libération qui se rapporte à la naissance d'Érichthonius, comme il a été observé plus haut, p. 185, par rapport à la naissance de Minerve.

(2) Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 109, et Schol.; Virg., *Æn.*, II, 171, et *ibi* Serv.

(3) Herodot., IV, 180.

(4) Apollod., III, 12, 3.

(5) 436. Cf. Tzetz., *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 111; Demosthen., *Orat. fun.*, p. 1398, ed. Reiske. Sur la célèbre amphore de Munich, *Cécrops*, ayant son nom inscrit près de lui, a la forme humaine. Voyez les *Monuments inédits publiés par la section française de l'Inst. arch.*, pl. XXII et XXIII.

fuser le nom de Cécrops: sans préjudice, toutefois, de l'analogie qui doit exister entre Cécrops et Triton (1), *Minerve Tritonis* étant aussi, comme *Athéné-Aglauros,* une des Cécropides, ainsi qu'on a pu le voir dans le commentaire de la planche LXXXI (2).

C'est peut-être ici le lieu, à propos de la couronne et de la ceinture de Cécrops, de mentionner l'olivier, qui, sur la peinture de la planche LXXXV, A, s'élève derrière la figure de Gæa, accompagné de plusieurs rejetons qui garnissent le bas du tableau. L'olivier a été le don fait par Minerve à l'Attique; dans sa dispute avec Neptune pour la possession de cette contrée, elle a opposé cette création utile au cheval, produit plus brillant de la puissance de Neptune (3). Voici donc encore une circonstance qui, à propos de la naissance d'Érichthonius, et par conséquent de la résistance de Minerve à la passion de Vulcain, rappelle la discorde de la déesse guerrière et du dieu de la mer (4).

Rappelons-nous le geste de Neptune sur la planche LXXXIV : ne dirait-on pas qu'il s'apprête à frapper la terre avec son trident? D'un autre côté, Érichthonius, le premier des héros qui ait attaché des chevaux à un char (5), n'est pas sans rapport avec le cheval créé par Neptune. Au lieu d'une source, au lieu d'un cheval, ce serait l'inventeur des quadriges qui sortirait de terre; mais ce n'est pas ici le lieu de nous arrêter à cet aspect de la question. Quoique pour nous la contestation d'Athéné et de Posidon au sujet de l'Attique se lie étroitement avec la fable de la naissance d'Érichthonius (6), qu'il nous suffise de reconnaître que rien n'est plus naturel dans un sujet attique que la présence de l'olivier, et qu'il convient particulièrement au

(1) Cf. la *Nouv. Galer. myth.*, p. 32, où l'on trouvera des détails sur l'assimilation des dieux marins aux géants anguipèdes.

(2) *Supra*, p. 263.

(3) *Supra*, p. 255.

(4) Érichthonius, choisi pour juge entre Minerve et Neptune, se prononce en faveur de la déesse. Apollod., III, 14, 1.

(5) Hygin., *Astron.*, II, 13; Virg., *Georg.*, III, 113, et *ibi* Serv., et *ad Georg.*, I, 205; Ælian., *Var. hist.*, III, 38; Eratosthen., *Catast.*, 13; Plin., *H. N.*, VII, 56, 57.

(6) Cf. *supra*, p. 256.

premier roi de l'Attique de se parer du feuillage de l'arbre dont Minerve a fait présent à son empire.

Nous éprouverons plus d'embarras encore à caractériser le personnage que la planche LXXXV nous montre s'appuyant familièrement sur l'épaule de Jupiter. L'énigme ne résulte pas ici de l'absence d'inscription : c'est de l'inscription même tracée au-dessus de la figure, OINANΘE KALE, que naît surtout la difficulté. Pour résoudre ce problème, faisons d'abord abstraction de l'élément qui le complique, et étudions la figure en elle-même.

Une jeune femme, revêtue d'une tunique longue et transparente, les bras et les pieds nus, la chevelure légèrement agitée par le vent, et à peine retenue par une simple bandelette qui se croise élégamment sur les côtés, n'offre point le caractère de gravité qui conviendrait à l'épouse de Jupiter; et pourtant, la manière confiante dont elle pose sa main sur l'épaule du maître des dieux indique que, si elle n'a pas des droits sur lui, elle exerce néanmoins sur son esprit un certain ascendant. La curiosité juvénile que ses traits expriment montre en même temps l'intérêt qu'elle prend à la scène qui se passe sous ses yeux.

Le Musée du Louvre possède un bas-relief (1) sur lequel on remarque une déesse jeune, les cheveux flottants, nue jusqu'à la ceinture, et qui, de même, appuie la main sur l'épaule de Jupiter. On a vu dans ce bas-relief *Thétis implorant Jupiter en faveur d'Achille* (2). Mais le geste de la jeune déesse n'est point celui de la supplication; et d'ailleurs, un personnage non moins important dans cette scène est Junon, qui, de l'autre côté, s'avance vers Jupiter. Si maintenant nous comparons la disposition de cette partie du bas-relief avec la peinture de Pompéi qui représente *Junon s'approchant de Jupiter* sur le mont Ida (3), on ne pourra s'empêcher de reconnaître le même sujet dans le bas-relief du Louvre; et la déesse qui s'appuie sur Jupiter devra néces-

(1) Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 200, n° 25.

(2) *Description du Musée du Louvre*, n° 324.

(3) *Museo Borbonico*, tom. II, tav. LIX,

sairement être alors Vénus, la complice de Junon dans cette circonstance, et celle dont l'influence va dompter le maître des dieux.

D'après cette analogie, qui nous semble incontestable, le nom de *Vénus* serait celui qui conviendrait le mieux à la jeune déesse qui accompagne Jupiter sur la planche LXXXV. Rien de plus naturel que la curiosité inspirée à Vénus par l'apparition d'Érichthonius : n'est-ce pas cette déesse, en effet, qui a précipité Vulcain à la poursuite de Minerve, et qui, par conséquent, a été la cause déterminante de la naissance du héros athénien? Sa pose indique l'empire qu'elle a constamment exercé sur Jupiter; et si l'on ne se contente pas de cette observation générale, si l'on demande quelque chose de plus précis et qui se lie plus intimement au sujet, pouvons-nous oublier que Jupiter, le père de Minerve, armé du foudre fabriqué par Vulcain, se montre dans beaucoup de circonstances, et particulièrement dans le personnage intermédiaire de *Zas* (1), comme à peine distinct du dieu ouvrier et forgeron? Nous voyions tout à l'heure, derrière Minerve, un personnage qui doit représenter ou le père nourricier de la déesse, ou même son propre père : à présent, nous avons devant elle le dieu de la tête duquel elle s'est élancée, et ce dieu se montre à nous étroitement uni avec celui dont la passion violente pour Minerve a produit le jeune Érichthonius; nous avançons ainsi sur la voie qui nous conduit à l'union mystique de Jupiter avec sa propre fille (2).

Mais si les observations qu'on vient de lire sont exactes, comment a-t-on pu substituer au nom d'Aphrodite une appellation aussi insolite que celle d'*Œnanthé*? Dans ce dernier nom entre certainement le mot ἄνθη ou ἄνθος, *fleur*, et l'on doit citer le surnom d'Ἄνθεια, analogue à celui de *Flora* chez les Latins, que les Crétois avaient donné

(1) Pherecyd. *ap*. Clem. Alex., *Strom.*, VI, p. 741, ed. Potter. Ζὰς δὲ ποιεῖ φᾶρος μέγα τε καὶ καλόν, καὶ ἐν αὐτῷ ποικίλλει Γῆν καὶ Ὠγῆνον καὶ τὰ Ὠγήνου δώματα. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, II, p. 293, et *Revue numismatique*, 1842, p. 82.

(2) Dans une tradition particulière (Jul. Firm. Matern., *de Errore profan. relig.*, p. 436, ed. Gronov.), Minerve est fille de Vulcain.

à Vénus (1). Vénus est en effet la déesse des fleurs et du printemps. Il suffit de se rappeler les vers magnifiques dans lesquels Lucrèce l'invoque au début de son poëme (2) :

Te, Dea, te fugiunt venti, te nubila cœli,
Adventumque tuum; tibi suaveis dædala tellus
Summittit flores, tibi rident æquora ponti,
Placatumque nitet diffuso lumine cœlum;
Nam simul ac species patefact' est verna diei,
Et reserata viget genitalis aura Favoni, etc.

Mais *Œnanthé* (3) désigne particulièrement la *fleur de la vigne, la première floraison des grappes :* ἡ πρώτη τῶν βοτρύων ἐξάνθησις (4), le *développement même de la vigne* au souffle du printemps : ἡ ἔκφυσις τῆς ἀμπέλου (5). On devra remarquer alors que le génie ailé placé sur la planche LXXXIV,

(1) Hesych., *sub verbo...* Καὶ Ἀφροδίτη, παρὰ Κνωσίοις. Les Heures portaient également le surnom d'Ἀνθεῖαι. Hesych., *sub verbo.* La *Flora* des Latins s'appelle en grec *Chloris.* Ovid., *Fast.*, V, 195 :

Chloris eram, quæ Flora vocor.

Cf. Lactant. Firm., *Div. Instit.*, I, 20. Cf. la *Déméter Chloé,* honorée à Athènes en commun avec Gæa Κουροτρόφος. Paus., I, 22, 3; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, I, p. 772.

(2) *De Rerum nat.*, I, 6-11.

(3) Parmi les tribus athéniennes était la tribu *OEnéide.* Paus., I, 33, 7; Phot., *Lex.*, *v.* Οἰνόη. Dans les Dionysiaques de Nonnius (XIV, 225), *OEnanthé* est le nom d'une bacchante. *OEnoé* est citée parmi les nourrices de Jupiter (Paus., VIII, 47, 2), qui souvent se trouvent confondues avec celles de Dionysus. Voyez de Witte, *Nouvelles Annales de l'Inst. arch.*, I, p. 360. *OEnoné,* enfin, est le nom ancien de l'île d'Égine. Lycophr., *Cassandr.*, 175; Steph. Byzant., *v.* Αἴγιναι. Il arrive souvent, sur les monuments anciens de toute espèce, et particulièrement sur les vases, que les personnages les plus difficiles à désigner ne sont point accompagnés d'inscriptions, tandis que les noms les plus faciles à trouver se lisent auprès des figures que leurs attributs caractérisent suffisamment. D'autres fois des épithètes inusitées apparaissent au lieu des noms propres des dieux ou des héros. Il semble que les artistes anciens aient laissé à dessein quelque chose de vague et d'énigmatique dans les attributs de certaines divinités, qui par là pouvaient recevoir plus d'un nom. Cette ambiguïté semble être inhérente aux conceptions de l'art ancien, qui se prêtait avec une facilité merveilleuse à ces sortes de modifications, quelquefois à peine sensibles à l'œil.

(4) Ammon., *v.* Οἴνη καὶ Οἰνάνθη.

(5) Hesych., *sub verbo.* Cf. Phot., *Lex.*, *v.* Οἰνάνθη; Schol. *ad* Aristoph., *Ran.*, 1355.

derrière Minerve, les pieds posés sur un ornement en spirale, tient dans les mains une branche ou expansion végétale qui, à sa dimension et à sa forme, ne peut être autre chose que la *vrille* ou *hélice* des vignes, qui se développe au moment de leur floraison. L'hélice de la vigne se confond avec la fleur, et porte comme elle le nom d'*œnanthé*, témoin ces vers de l'*Hypsipyle* d'Euripide qu'Aristophane a introduits dans une des scènes des *Grenouilles :*

Οἰνάνθας γάνος ἀμπέλου,
Βότρυος ἕλικα παυσίπονον (1).

Le second mois de l'année athénienne, celui dans lequel se faisait sentir le premier souffle de la saison nouvelle, s'appelait *Anthestérion*, à cause *des fleurs que l'on portait dans la fête des Anthestéries* (2), célébrées alors en l'honneur de Bacchus. Le mois *Anthestérion*, suivant un autre témoignage, tirait son nom de la *floraison de la vigne*, qui avait lieu à cette époque de l'année (3).

Ces divers rapprochements ne sembleraient-ils pas indiquer un certain rapport entre la naissance d'Érichthonius et la fête des Anthestéries ?

Rappelons-nous d'abord l'ordre dans lequel avaient lieu, de mois en mois, dans l'Attique, les fêtes de Bacchus (4). Les *Theœnia*, ou petites Dionysiaques, se célébraient dans les champs, ἐν ἄγροις, au moment de la vendange, dans un mois qui tirait son nom de *Neptune*, le mois *Posidéon*. Dans le mois *Gamélion*, c'est-à-dire le mois du *Mariage*, avaient lieu les *Lénées* ou fêtes du *Pressoir*, et nous avons montré (5) que c'était à cette époque de l'année, c'est-à-dire au solstice d'hiver, qu'il fallait rapporter le retour de Vulcain à l'Olympe, retour

(1) 1320-21. Cf. Schol. *ad h. l.*

(2) Etym. Magn., *v.* Ἀνθεστήρια.... Ἀνθεστηριών.... παρὰ τὸ τὰ ἄνθη ἐπὶ τῇ ἑορτῇ ἐπιφέρειν. Cf. Meurs., *Græc. feriata*, *v.* Ἀνθεστήρια; Hermann, *Die feste von Hellas*, I, S. 555.

(3) *Anecd. græca*, ed. Bekk., t. I, p. 403. Ἀνθεστηριών... διὰ τὸ τὴν ἄνθην τοῦ βότρυος τούτῳ μάλιστα τῷ μηνὶ γίνεσθαι.

(4) Cf. Bœckh, dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1816-1817, S. 47, folg.

(5) *Supra*, p. 119.

qui, dans les récits mythologiques, précède immédiatement l'entreprise de Vulcain sur Minerve (1). Le mois *Anthestérion* ramenait les Anthestéries, fêtes pendant lesquelles les enfants athéniens parcouraient la ville couronnés de fleurs (2).

Un enfant tel qu'*Érichthonius*, recueilli et rendu par la Terre, doit offrir une analogie avec les phénomènes de la semence et de la végétation (3). C'est effectivement dans le mois *Anthestérion* que s'entr'ouvre de nouveau le sein de la terre, pour restituer le dépôt que lui a confié le laboureur.

Envisagé dans un rapport plus étroit avec la vigne, et par conséquent avec les fêtes de Bacchus, le mythe d'Érichthonius nous fournit des rapprochements tout naturels. La ciste dans laquelle le jeune nourrisson de Minerve est renfermé, le serpent qui entoure son corps et qui s'élance de la ciste au moment où les filles de Cécrops l'entr'ouvrent, offrent des traits qui se confondent avec les représentations les plus ordinaires des rites de Bacchus. La fureur dont Minerve frappe les Cécropides, en punition de leur vaine curiosité, en fait de véritables Ménades.

On se rappelle alors les trois *Œnotropes*, filles d'Anius (4), ou les filles de *Staphylus* (σταφυλή, *grappe de raisin*), chargées de garder *le vin* de leur père, et qui, ayant laissé, pendant leur sommeil, des pourceaux renverser l'amphore qui contenait la précieuse liqueur, pour éviter la colère de Staphylus, se précipitent, comme les filles de Cécrops, du haut d'un rocher dans les flots (5). Ainsi, de même que nous avons

(1) Hygin., *Fab.*, 166.

(2) Philostr., *Heroic.*, Ajax Telamonius, p. 720, ed. Olear.

(3) On retrouve les mêmes phénomènes mis en rapport avec les Adonies. Cf. de Witte, *Nouvelles Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 531 et suiv.

(4) *OEno*, *Spermo* et *Élaïs*, qui avaient reçu de Dionysus le don de se changer en *blé*, *vin* et *huile*, métamorphose à laquelle font allusion leurs noms. Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 570; Dictys Cretens., I, 23; Diodor. Sicul., V, 62; Virg., *Æn.*, III, 80, et *ibi* Serv.; Ovid., *Metam.*, XIII, 640 sqq. et Intpp.

(5) *Molpadia*, *Rhœo* et *Parthénos*. Diod. Sicul., V, 62; Parthen., *Erot.*, I. Molpadia, sous le nom d'*Hémithéa*, recevait des honneurs divins à Castabus, dans la Chersonèse de Thrace. Cf. *Cat. Durand*, n° 65,

rapporté le retour de Vulcain à l'époque des Lénées, de même, en suivant pour guide les indications bachiques de la scène que nous avons sous les yeux, nous établissons une coïncidence religieuse entre la naissance d'Érichthonius et la fête des Anthestéries. Dans cette hypothèse, la troisième partie de la fable, celle qui racontait l'ouverture de la ciste par les Cécropides et leur punition, aurait répondu à la fête des vendanges (1).

Il ne nous reste plus, et cette partie de notre tâche sera plus facile, qu'à caractériser les *Génies ailés* et les *Victoires*, qui complètent les trois variantes de la scène que nous avons entrepris d'étudier. Sur la planche LXXXIV, en regard du génie qui tient l'hélice de la vigne, et posé de même sur un ornement en spirale, se montre un autre génie ailé. Le premier, celui qui porte l'hélice dans la main droite, a dans la gauche une lyre; le second saisit d'une main la spirale sur laquelle il est posé, et tient l'autre main appuyée sur la hanche, absolument comme le *Neptune* dans le voisinage duquel il est placé. Les noms d'*Éros* et d'*Antéros* nous paraissent convenir à ces génies; ils rappellent les sentiments opposés qui ont animé Vulcain et Minerve dans la lutte à laquelle Érichthonius doit sa naissance. La lyre dans la main d'*Éros*, nous semble le caractériser de plus comme *Hyménée* (de ὕμνος), *génie du mariage* (2). *Antéros*, de son côté, a sa part dans les traditions de l'Acropolis et dans la religion d'Athènes (3). L'analogie de son geste avec celui de Neptune ne doit pas être négligée : pour en deviner le sens et en apprécier l'importance, nous devons tourner nos regards vers la scène dont est décoré le revers du beau vase de

note 3; Panofka, *Ann. de l'Inst. arch.*, VII, p. 278 et suiv.

(1) La grande égide parsemée d'étoiles dans laquelle Minerve se dispose à envelopper le petit Érichthonius, pl. LXXXIV, rappelle le mythe dans lequel Dionysus est changé en chevreau (ἔριφος, αἴξ), pour le soustraire à la jalousie de Junon. Apollod., III, 4, 3. De là le surnom d'Ἐρίφιος, Ἔριφος ou Εἰραφιώτης. Hesych. et Etym. Magn., *sub verb.;* Porphyr., *de Abst.*, III, 17.

(2) *Hyménée,* déguisé en femme, suit les vierges athéniennes à Éleusis. Serv. *ad* Virg., *Æn.*, I, 651; Eustath. *ad* Homer., *Iliad.*, Σ, p. 1157.

(3) Paus., I, 30, 1; Ælian., *ap.* Suid., *v.* Μέλιτος. Cf. *supra*, p. 201, 202 et 218.

Munich. Là, nous voyons un dieu, largement drapé, assis sur un ocladias, la tête ceinte d'un diadème, armé du sceptre, et tenant une phiale qu'une Victoire ailée s'apprête à remplir. L'identité de ce groupe avec ceux que nous avons précédemment publiés planches XIV, XV, XX, XXI et XXIII, nous oblige à reconnaître ici Jupiter. M. Panofka (1) s'est autorisé des *masques de Méduse* qui décorent les traverses de l'ocladias sur lequel le dieu est assis, pour lui attribuer le nom de *Neptune*. Mais ces Gorgones s'expliquent suffisamment par les rapports de *Jupiter Polieus*, adoré sur l'Acropolis d'Athènes (2), avec *Athéné Polias*, protectrice de la ville (3). Nous avons à peine besoin, d'ailleurs, de faire observer ici combien, sous cet aspect, Jupiter Polieus se rapproche du *Neptune Érechthée*, qui, à Athènes partageait le sanctuaire de Minerve Polias (4).

Quoi qu'il en soit, Jupiter se montre ici victorieux, et son costume oriental, ses longs cheveux répandus sur ses épaules, la phiale qu'il tient, et dans laquelle la Victoire va verser le vin, en font un *Zeus Éleuthérius*, si voisin du *Dionysus Éleuthérius* (5). Quelle victoire Jupiter célèbre-t-il dans cette circonstance? En suivant la trace du récit mythologique, c'est celle de son fils Vulcain, qui, ayant agi d'après ses conseils et malgré la résistance de Minerve, a rendu féconde son entreprise sur cette déesse : si nous pénétrons plus avant dans le sens du mythe, c'est sa propre victoire sur sa fille, objet de sa passion incestueuse. Aussi retrouvons-nous sans étonnement auprès de lui les deux génies ailés qui figuraient aux deux côtés de la première scène. *Éros-Hyménée* s'associe par ses chants à la victoire de Jupiter. Quant à *Antéros*, il a dépouillé le caractère de résistance et d'aversion

(1) *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 296.

(2) Paus., I, 24, 4, et 28, 11. Sur l'Acropolis, devant l'*Érechtheum*, on voyait l'autel de Jupiter Hypatus. Paus., I, 26, 6.

(3) Arnob., *adv. Gentes*, VI, 6; Paus., I, 27, 1. Le tombeau d'Érichthonius était dans le temple de Minerve Polias. Clem. Alex., *Protrept.*, p. 39, ed. Potter; Arnob., *l. cit.*; Apollod., III, 14, 7. Cf. Posidon surnommé *Érichthonius*. Apollod., III, 15, 1.

(4) Paus., I, 26, 6. Jupiter portait également l'épithète d'*Érechthée*. Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 158.

(5) Cf. *supra*, p. 29, et notre *Nouv. Galerie myth.*, p. 37 et suiv.

qu'exprimait son geste sur le premier tableau : il étend au contraire sa main ouverte, en signe de délivrance (1). Cette délivrance, qu'exprime le surnom attribué par nous à Jupiter, c'est celle de la Terre, qui vient de rendre à la lumière le dépôt qui lui avait été confié (2).



La Victoire que nous avons vu figurer au revers de la pl. LXXXIV va se retrouver sur la planche LXXXV : la bandelette qu'elle apporte en courant est destinée à la fois à la Terre et à Jupiter, vers lesquels elle se dirige. Ce qui ôte ici toute ambiguïté, et démontre que le signe du triomphe appartient aux deux personnages, c'est la présence des deux petites Victoires, qui, sur la planche LXXXV, A, remplacent à la fois la Victoire simple de la planche LXXXV, et les deux génies de la planche LXXXIV. La première se dirige vers la Terre, mère d'Érichthonius, la seconde s'approche de Vulcain, père du héros; toutes deux portent une couronne de lierre, ce qui reproduit sur cette peinture l'allusion au culte de Bacchus, que nous ont fournie sur les deux autres l'hélice de la vigne placée dans la main d'Éros, et le nom à la fois bizarre et significatif d'*Œnanthé*.

(1) Cf. *supra*, p. 185.

(2) Nous donnons ici une réduction du revers du stamnus publié sur notre planche LXXXIV, en attendant que nous le reproduisions au chapitre de *Neptune*, le dieu qui figure ici ayant plus d'un rapport avec Neptune, considéré dans les traditions libyennes comme père de Minerve. Herodot., IV, 180; Phot., *Lex.*, *v.* Ἱππία.

PLANCHE LXXXV.

La peinture inédite gravée sur notre planche LXXXV est prise d'une *hydrie* (f. 89) à figures rouges, qui, de la collection du prince de Canino (1), a passé au Musée Britannique. Au centre, la *Terre* présente le petit *Érichthonius* à *Minerve.* Gæa est revêtue d'une tunique que recouvre un péplus. Un diadème radié entoure sa noire chevelure. Minerve debout est vêtue d'une tunique talaire, d'un ampéchonium et d'un léger péplus, entre les plis duquel on distingue l'égide à écailles, entourée de serpents. Un casque garni d'un lophos et de géniastères couvre la tête de la déesse; sa lance est appuyée contre son épaule gauche; les deux mains tendues en avant portent un péplus enrichi d'ornements, dans lequel Athéné va envelopper l'enfant que lui présente Gæa. A la suite de Minerve nous voyons *Nicé,* reconnaissable à ses grandes ailes. La déesse suivante de Minerve est revêtue d'une tunique talaire; sa tête est ornée d'un diadème radié ; dans ses mains tendues en avant on remarque une large bandelette. Derrière Gæa paraît *Jupiter,* qu'on reconnaît d'une manière indubitable à la majesté de sa physionomie, à sa couronne de laurier, à son riche manteau qui, laissant nue toute la partie supérieure du corps, retombe de son épaule gauche et vient envelopper ses jambes, et surtout au foudre que le souverain de l'Olympe porte dans la main gauche (2).

(1) *Cat. étrusque*, n 109.

(2) La présence de Jupiter à la naissanc d'Érichthonius porte M. Em. Braun (*Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 92 et suiv.) à considérer cette peinture comme représentant la naissance de *Dionysus*, explication qui avait été proposée par Visconti pour le bas-relief du Musée du Louvre (*Mon. inéd. de 'Inst. arch.*, I, pl. XII, n° 1). Voyez la *Description du Musée du Louvre*, n° 259. Mais comme cette explication n'est fondée sur aucune tradition connue, M. Panofka (*Ann. de l'Inst. Arch.*, 1, p. 299) a eu raison de la rejeter. Nous avons vu plus haut, p. 259, les rapports qui existent entre le mythe de la naissance d'Érichthonius et le culte de

Une jeune femme, dont le nom est tracé au-dessus de la tête, OINANΘE KALE, *la belle Œnanthé* (1), s'appuie familièrement sur l'épaule de Jupiter; la main droite posée sur la hanche reproduit le geste du Neptune de la planche LXXXIV.

PLANCHE LXXXV, A.

La peinture d'un style grandiose reproduite sur notre planche LXXXV, A, fait la décoration d'un superbe *cratère* (f. 78) à figures rouges, conservé dans la collection Casuccini, à Chiusi, où il a été trouvé (3). Nous reproduisons cette remarquable composition d'après la gravure que M. Braun vient de publier dans le troisième volume des *Monuments inédits de l'Institut archéologique* (4). Au centre, la majestueuse figure de *Gæa* paraît s'élever d'une espèce de monticule couvert de plantes. La déesse, revêtue d'une riche tunique et d'un péplus non moins chargé de broderies, porte une haute couronne radiée posée sur ses longs cheveux. Gæa va présenter à *Athéné* le jeune *Érichthonius*, dont le bas du corps est enveloppé dans une dra-

Dionysus. Quoi qu'il en soit, selon M. Braun, ni la peinture de la pl. LXXXIV, ni celle de la pl. LXXXV, les marbres du Louvre et du Vatican, n'auraient rapport avec la naissance d'Érichthonius.

(1) *OEnanthé* paraît à M. Em. Braun (*loc. cit.*, p. 93) indiquer clairement la naissance de Bacchus. L'épithète καλή, ajoutée au nom d'*OEnanthé*, mérite d'être remarquée, parce qu'elle vient à l'appui de ce que nous avons dit à l'égard d'*Aphrodites*, la déese de la beauté, que nous reconnaissons ici. *Supra*, p. 280 et 282.

(2) *Bullet. de l'Inst. arch.*, 1837, p. 22, et 1838, p. 82-83; *Annales*, XIII, p. 91 et suiv.

(3) Planche XXX. Le savant que nous venons de nommer reconnaît ici la *naissance d'Érichthonius*. Pour nous, il nous est impossible de ne pas rattacher au même mythe les trois peintures que nous donnons dans notre recueil, aussi bien que les bas-reliefs publiés par M. Panofka, et si heureusement expliqués par ce savant. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, I, pl. XII, n°s 1 et 2.

perie. Une bandelette disposée en sautoir, et à laquelle pendent des anneaux, retombe de l'épaule gauche de l'enfant, au côté droit. Athéné, debout, est revêtue d'une tunique talaire qui laisse les bras nus, et d'un ampechonium que recouvre une égide garnie d'une bordure de serpents. Un casque à géniastères couvre la tête de la déesse; la lance paraît dans sa main gauche. Ses mains sont recouvertes d'un péplus brodé, dans lequel elle se dispose à recevoir l'enfant qui vient de naître, et qui tend ses bras vers sa protectrice. Derrière Minerve paraît un dieu dont le corps se termine en forme de poisson ou de dragon. Sa tunique, richement brodée de palmettes, est serrée par une branche d'olivier qui lui sert de ceinture; une couronne formée de feuilles du même arbre entoure sa tête. Dans sa main gauche est un long sceptre, terminé à son extrémité supérieure par une fleur épanouie à trois pétales; tandis que sa main droite levée et ouverte exprime l'étonnement qu'il éprouve à la vue de l'enfant qui vient de naître (1). Derrière Gæa paraît *Héphestus,* bien caractérisé par les tenailles qu'on voit dans sa main droite. Le dieu est barbu, couronné d'olivier, et revêtu d'une riche tunique étoilée. Ses pieds sont chaussés d'endromides, et sa jambe gauche, relevée, s'appuie sur le monticule d'où s'élève Gæa. Entre les deux divinités est un olivier. Deux *Victoires* volant en sens opposé, l'une vers Gæa, l'autre vers Vulcain, apportent chacune une couronne formée de feuilles de lierre.

Le revers de ce beau cratère représente l'*Aurore* qui poursuit *Céphale,* tandis qu'un éphèbe, sans doute un des frères de Céphale, lesquels, suivant Apollodore (2), se nommaient Ænetus, Actor et Phylacus, s'enfuit à gauche. Les rapports qui rattachent le revers au sujet principal peuvent se trouver dans le mythe attique qui représente Céphale comme fils d'Hermès et d'Hersé (3), une des filles de Cécrops, auxquelles Athéné avait confié la ciste qui renfermait le jeune Érichthonius. Il faut observer d'ailleurs que l'Aurore poursuit Céphale de

(1) Voyez *supra*, p. 277.

(2) I, 9, 4.

(3) Apollod., III, 14, 3. Hygin (*Fab.*, 160) dit qu'il était fils d'Hermès et de Créuse, fille d'Érechthée; et (*Fab.*, 270) il lui donne Pandion pour père.

la même manière que Vulcain poursuit Minerve; l'artiste, sans doute, aura voulu exprimer le contraste de ces deux scènes, où tantôt un dieu, tantôt une déesse, manifestent une passion qui n'est point partagée.

PLANCHE LXXXVI.

L'*amphore de Nola* (f. 66), dont les peintures inédites sont gravées sur notre planche LXXXVI, après avoir fait partie de la collection Durand (1), a passé au Musée Britannique. Nous voyons ici *Minerve* qui tend la main à un éphèbe enveloppé dans son manteau. Ces deux figures occupent chacune une des faces de l'amphore. Minerve est revêtue d'une tunique talaire et d'un ampechonium. Sur ses cheveux noués par-derrière est placé un diadème. Son égide est hérissée de serpents. La déesse porte dans sa main gauche son casque et sa lance.

Nous avons déjà ailleurs (2) reconnu dans ce sujet *Athéné* instruisant le jeune *Érichthonius*, explication à laquelle nous n'avons rien à ajouter ici. D'autres héros, tels que Thésée ou Persée, sont placés sous la protection de Minerve; mais le nom d'Érichthonius nous semble devoir être préféré. La fable nous apprend que ce héros fut l'inventeur des quadriges (3), et c'est Minerve qui découvrit l'art de conduire les chevaux (4); Érichthonius est le nourrisson de la déesse et un des héros éponymes d'Athènes, à cause de son identité avec Érechthée (5). Nous ferons toutefois remarquer que le costume de cet éphèbe placé vis-à-vis de Minerve, et le mouvement de son bras en dehors de la draperie, rappellent tout à fait le Thésée que nous

(1) *Cat.*, n° 24.

(2) *L. cit.*

(3) Hygin., *Astron.*, II, 13; Ælian., *Var. hist.*, III, 38; Virg., *Georg.*, III, 113.

(4) Cic., *de Nat. Deorum*, III, 23.

(5) Paus., I, 5, 2. Cf. *supra*, p. 267. Voyez aussi Plutarch., *Decem orat. vit.*, t. IX, p. 355, ed. Reiske.

avons reconnu sur le magnifique vase de la naissance de Minerve gravé sur notre planche LXV (1).

PLANCHE LXXXVII.

Les peintures inédites gravées sur notre planche LXXXVII décorent les deux faces d'une *amphore de Nola* (f. 66) qui fait partie du Musée Blacas. Nous avons ici sous les yeux une libation offerte à une déesse debout et tenant un long sceptre ou plutôt une lance, vêtue d'une tunique talaire et d'un ample péplus dans lequel elle tient sa main gauche enveloppée. Une bandelette qui entoure trois fois sa tête maintient sa coiffure. Devant elle est posé un thymiatérion. On voit ensuite deux éphèbes, tous deux enveloppés dans leurs manteaux. Le premier répand à terre le vin d'une œnochoé; le second s'appuie sur un bâton en forme de béquille. Tous deux ont la main gauche cachée comme la déesse.

Minerve paraît ici sous la forme pacifique d'*Erganè* (2). Peut-être la laine mystérieuse que portent les vierges Erséphores est-elle cachée dans son manteau (3). La longue lance qu'elle tient est d'ailleurs un de ses attributs les plus caractéristiques, et parmi les monuments qui nous font voir cette déesse avec cette sobriété d'indication, il suffit de citer la face Est de la frise du Parthénon, sur laquelle elle paraît ainsi accompagnée de Vulcain. Les traces de la lance qu'elle portait se voient encore sur le marbre original (4).

Les deux éphèbes qui accompagnent la déesse sur notre vase peu-

(1) Voyez *supra*, p. 214.

(2) Paus., I, 24, 3; Suid., *v.* Ἐργάνη.

(3) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, p. 10.

(4) Lenormant, *Bas-reliefs du Parthénon et de Phigalie*, 2e édition, p. 21.

vent recevoir les noms de deux héros attiques, *Butès* et *Erichthonius*. *Butès* ou *Éribotas* était, comme *Érechthée*, fils de Pandion, roi d'Athènes (1). Il hérita de son père le sacerdoce de Neptune-Érechthée, et devint la souche de la famille des *Butades* ou *Étéobutades*, dans laquelle le sacerdoce de Neptune-Érechthée ou Érichthonius se transmettait par succession (2). Si les hommages de Butès ne s'adressent pas ici à Neptune, mais à Athéné, ce n'est pas là une circonstance qui doive nous étonner, puisque sur l'Acropolis d'Athènes, un même édifice renfermait les sanctuaires de Posidon-Érechthée et d'Athéné Polias; et d'ailleurs Butès était aussi bien grand prêtre de Minerve que de Neptune (3). Le diadème que porte Butès convient au fils de Pandion, au héros investi d'un sacerdoce suprême : le vin qu'il verse nous le montre dans l'exercice de ses fonctions. Quant à Érichthonius, sa coiffure féminine (4) rappelle l'éducation qu'il avait reçue dans le temple d'une déesse (5), et la béquille sur laquelle il s'appuie peut être considérée comme une indication euphémique de la faiblesse de ses jambes : les mythographes nous disent qu'Érichthonius montait un char afin de cacher ses jambes de serpent (6). Mais le goût attique n'a point permis à l'art de montrer le jeune élève de Minerve sous ces traits hideux. Les pieds de serpent, indépendamment de toute autre signification, indiquent un être rampant, privé de la faculté de marcher; et une béquille placée dans la main d'un éphèbe, c'est-à-dire d'un être dont l'âge a ordinairement le privilége de l'agilité, rend la même idée avec une délicatesse conforme aux principes de l'art athénien. Quant au rapprochement de Butès et

(1) Apollod., I, 9, 16; III, 14, 8 et 15, 1; Schol. *ad* Apoll. Rhod., *Argon.*, I, 96.

(2) Paus., I, 26, 6; Harpocrat., *v.* Βούτης. Cf. K. O. Müller, *Minerv. Poliad.*, p. 8, et Brœndsted, *Voyages et Recherches en Grèce*, II, p. 297, note 4.

(3) Apollod., III, 15, 1.

(4) La coiffure féminine conviendrait encore mieux à Thésée, qu'on prit pour une jeune fille quand il entra pour la première fois dans Athènes. Paus., I, 19, 1. Cf. *Cat. Durand*, n° 348.

(5) Apollod., III, 14, 6.

(6) Serv. *ad* Virg., *Æn.*, III, 113. *Ad tegendam pedum fœditatem, junctis equis usus est curru, quod tegeret sui corporis turpitudinem.*

d'Érichthonius, il s'explique par l'identité de ce dernier héros avec Érechthée, Érechthée qu'Homère nous montre comme le fils de la Terre et le nourrisson d'Athéné, élevé par cette déesse dans son temple de l'Acropolis :

. . . Ἐρεχθῆος μεγαλήτορος, ὅν ποτ' Ἀθήνη
Θρέψε, Διὸς θυγάτηρ, τέκε δὲ ζείδωρος Ἄρουρα,
Κὰδ δ' ἐν Ἀθήνῃσ' εἷσεν, ἑῷ ἐνὶ πίονι νηῷ (1).

Érichthonius, de son côté, est bien placé dans une scène de sacrifice à Minerve, lui le fondateur du culte de cette déesse, celui qui a établi les Panathénées et bâti le premier temple de Minerve sur l'Acropolis (2).

PLANCHE LXXXVIII.

Un miroir étrusque du Musée de Pérouse, publié par M. Inghirami (3), montre *Minerve*, ΑϽΘΝΜ, terrassant le géant *Acratès* ou *Acratus*, ΑΚΡΑΘΕ, et lui arrachant un bras. Le même sujet est peint sur le *stamnus* (f. 75) à figures jaunes rehaussées de blanc, gravé sur notre planche LXXXVIII. Ce vase inédit, de fabrique étrusque, fait partie du Musée de Berlin (4). *Minerve* est revêtue d'une tunique talaire, et armée d'un casque à géniastères et d'un grand bouclier argien qui a pour *épisème* le Gorgonium. La déesse vient d'arracher le bras gauche au géant imberbe, qui tombe à terre; le quartier de rocher avec lequel il voulait écraser Minerve lui échappe des mains. Une cuirasse peinte en blanc (5) couvre le corps du géant.

(1) *Iliad.*, B, 547-49.

(2) Hygin., *Astron.*, II, 13; Serv. *ad* Virg., *Georg.*, III, 113; Apollod., III, 14, 6; Harpocrat. et Suid., *v.* Παναθήναια.

(3) *Mon. étrusc.*, Ser. II, Tav. LXXXI; Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Taf. LXVIII.

(4) Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 1623.

(5) Dans Hésiode (*Theogon.*, 186), les Géants sont couverts d'armes brillantes (τεύχεσι λαμπομένους). Cf. Ulrichs, *Ann. de l'Inst. arch.*, XIII, p. 77.

Le revers de cette peinture singulière représente *Nicé* ailée, accourant pour apporter à *Athéné* une large bandelette, signe de sa victoire.

Nous avons dit que sur le miroir étrusque l'adversaire de Minerve porte le nom d'*Acratus*, qui ne se trouve point dans les auteurs au nombre des Géants, mais bien parmi les suivants de Bacchus (1). A Sybaris, on honorait une *Athéné Crastia* ou *Crathia* (2), la même sans doute que *Cratéis*, mère de Scylla (3), et on sait que sur les médailles de Thurium, ville qui remplaça l'ancienne Sybaris, on voit la tête de Minerve coiffée d'un casque surmonté du monstre Scylla (4). L'Athéné Crathia ou Cratéis serait donc l'Athéné victorieuse qui vient de terrasser le géant *Acratus*. C'est ainsi que chez les Cyrénéens on donnait le surnom de Gorgo à Athéné triomphant de la Gorgone (5). *Cratos*, ou la Force personnifiée, enfin, est cité comme fils du géant Pallas et de Styx (6), oiseau qui a des rapports avec la chouette de Minerve (7).

Le sujet de notre planche LXXXVIII appartient donc à la même catégorie que ceux des planches IX, X et XI, où nous avons vu Minerve terrassant un ou plusieurs Géants.

(1) Paus., I, 2, 4. Cf. Ἀκρατοφόρος, surnom de Dionysus. Paus., VIII, 39, 4. *Acratopotès* était le nom d'un héros honoré à Munychie. Polemon, *ap*. Athen., II, p. 39, C.

(2) Herodot., V, 45 et Intpp.

(3) Homer., *Odyss.*, M, 124 et Schol.; Ovid., *Metam.*, XIII, 749; Apoll. Rhod., *Argon.*, IV, 829. *Crathé* est aussi une des femmes d'Hercule. Apollod., II, 7, 8.

(4) Eckhel, *D. N.*, I, p. 163.

(5) Palæphat., *de Incred.*, XXXII.

(6) Hesiod., *Theogon.*, 385.

(7) Hesych., *v.* Στύξ; Hygin., *Fab.* 28.

PLANCHE LXXXIX.

La peinture inédite de notre planche LXXXIX décore une des faces extérieures d'une *cylix* (f. 103) à figures noires, qui, de la collection de lord Pembroke, a passé dans celle de M. le comte de Pourtalès-Gorgier. Au centre de la composition paraît *Athéné,* qui combat contre deux hoplites, en présence de six personnages nus ou drapés, simples spectateurs de la lutte. La déesse, la tête couverte d'un casque, fait usage de la lance. L'adversaire placé en face d'elle porte un bouclier ayant au centre et en saillie un serpent la gueule béante. Cet emblème rappelle naturellement les Géants anguipèdes, êtres qui rarement, sur les vases peints, ont la forme qu'on leur voit sur les pierres gravées, les médailles et les sarcophages (1). Nous croyons pouvoir reconnaître ici le combat d'*Athéné* contre les *Pallantides,* héros qui ne sont autre chose qu'une forme des Géants, et une multiplication du géant *Pallas,* le père de Minerve (2). Quant aux quatre hommes vêtus de manteaux et aux deux éphèbes, ils représentent probablement le peuple athénien. C'est une personnification multiple du dème que nous avons vu représenté tantôt par un, tantôt par deux héros de l'Attique (3). On peut comparer le sujet que nous avons sous les yeux avec les nombreuses peintures qui reproduisent la lutte de Thésée contre le Minotaure. Là aussi des éphèbes et de jeunes filles entourent les deux adversaires : ces personnages accessoires figurent les jeunes Athéniens destinés par le sort à servir de pâture au monstre de Crète (4). On pourrait croire encore que la peinture de notre planche LXXXIX

(1) Raoul Rochette, *Mémoire sur Atlas*, p. 42. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 90.

(2) Cf. *supra*, p. 10.

(3) Voyez *supra*, p. 198 et suiv., et p. 216.

(4) *Cat. Durand*, nos 334, 338, 340, 341.

représente une danse sacrée, imitant un trait de mythologie, et accomplie en présence du public. Mais nous préférons nous en tenir à la première interprétation que nous venons de proposer.

Le revers de cette cylix montre le même sujet avec quelques légères variantes dans le costume des personnages.

PLANCHE XC.

La peinture reproduite sur notre planche XC a été publiée par l'un de nous sous le titre de la *double Minerve* (1). Cette peinture décore le col d'une *hydrie* (f. 90) à figures noires, qui, de la collection du prince de Canino (2), a passé dans les mains de M. le comte Albéric du Chastel, à Tournay. Nous voyons ici un combat entre quatre hoplites et deux femmes armées. Une scène analogue est tracée sur une hydrie à figures noires du Musée Grégorien. Là, au-dessous de la frise, se développe un grand tableau qui a pour sujet une *Gigantomachie*, indice d'après lequel nous pensons que c'est dans les combats des Géants qu'il faut chercher l'interprétation du tableau reproduit sur notre planche XC. C'est en effet à cet ordre d'idées qu'on a tâché de rattacher la scène que nous avons sous les yeux.

« *Athéné*, après sa naissance, dit Apollodore (3), fut élevée par *Triton*, qui avait une fille nommée *Pallas*. Toutes deux aimaient les « exercices militaires. Mais un jour elles eurent une dispute, et *Pallas* « était sur le point de frapper *Athéné*, quand Zeus, craignant pour sa « fille, mit l'égide au devant d'elle. *Pallas*, effrayée, fixa ses regards sur « l'égide, et *Athéné* l'ayant frappée la fit tomber morte. Désespérée

(1) De Witte, *Bulletin de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, part. I, p. 28 et suiv.

(2) *Cat. étrusque*, n° 126.

(3) III, 12, 3.

«de cet accident, *Athéné* fit un xoanon semblable à *Pallas,* lui mit «sur la poitrine l'égide qui l'avait effrayée, et pour honorer sa com«pagne, consacra le xoanon à Zeus.» Telle fut l'origine du Palladium.

Le généalogiste Simonide, cité par un Lexicographe (1), nous a transmis une tradition analogue au récit d'Apollodore; mais là, au lieu de Pallas, nous trouvons une jeune fille nommée *Iodama.* Elle est fille d'Itonus ainsi qu'*Athéné.* Toutes deux aiment la guerre à l'envi l'une de l'autre; enfin elles ont une dispute, et *Iodama* est tuée par Athéné.

Les deux femmes à tuniques talaires et armées de casques et de lances seraient donc *Athéné* et *Pallas* ou *Iodama,* qui combattent les Géants. En effet, Diodore de Sicile (2) nous apprend que Minerve se mit à la tête des Amazones pour combattre les ennemis des dieux; et dans la peinture que nous publions, aussi bien que dans celle du Vatican, nous trouvons deux Amazones vêtues du costume de Minerve. Ordinairement les Amazones, quand leur costume est purement grec, ont des tuniques courtes, et ici la tunique talaire (3) rappelle tout à fait Minerve. Le récit de Diodore de Sicile, rapproché d'un passage d'Hérodote (4) relatif aux peuples de la Libye qui habitaient les environs du lac Triton, vient à l'appui de ce que nous venons de dire. Tous les ans, à la fête de Minerve, dit l'historien, les jeunes filles se partagent en deux troupes, et se battent à coups de pierres et de débris de bois : honorant ainsi la déesse indigène qu'en grec on nomme Athéné.

Nous avons vu que l'origine du Palladium se rattachait à la lutte d'Athéné et de Pallas; cette origine se rattache également aux gigantomachies, si nous en croyons le témoignage du Scholiaste d'Aris-

(1) Etym. Magn., *v.* Ἰτωνίς. Cf. Tzetz. *ad* Lycophr., *Cassandr.*, 355; K. O. Müller, *Hyperboreisch-Römische Studien*, S. 292, folg.

(2) III, 71.

(3) L'Amazone de la galerie Giustiniani est vêtue d'une tunique talaire. Clarac, *Musée de sculpt. ant. et moderne*, pl. 813, n° 2037. Cette particularité peut être due à une restauration moderne.

(4) IV, 180.

tide (1), qui nous apprend que le Palladium tomba du ciel pendant la guerre des dieux de l'Olympe contre les Géants.

Il existe sur les monuments de l'art ancien plus d'une trace du culte d'une double Minerve. Une médaille de bronze, frappée à Uxentum, ville de la Calabre, montre la double tête casquée de Minerve (2). Deux chouettes, quelquefois réunies, quelquefois isolées, figurent comme type des médailles de Milétopolis de Mysie (3), de Sigeum de la Troade (4), et sur quelques pièces frappées à Athènes (5) et en Béotie (6). Une autre médaille d'argent d'Athènes, encore inédite, montre d'un côté la tête de Minerve casquée, avec les lettres AΘE dans un carré creux, et au revers une double tête de femme (7), semblable à celle qui figure sur les médailles de Lampsaque (8) ou de Syracuse (9).

Sur un lécythus sicilien décrit par M. Gerhard (10), on voit, comme sur le vase de M. le comte du Chastel, deux déesses, la poitrine couverte de l'égide, qui combattent contre des hoplites. Enfin, un miroir inédit du Musée Britannique nous montre deux *Minerves* dans la pose contrastée qu'on donne ordinairement aux Dioscures. Le

(1) *Ad Panath.*, tom. III, p. 320, ed. Dindorf.

(2) Mionnet, I, p. 149, n° 480.

(3) Idem, II, p. 569, n° 352.

(4) Idem, II, p. 671, n° 262.

(5) Idem, II, p. 115, n° 39, et la note.

(6) Idem, III, Suppl., p. 508, n° 42.

(7) M. Adrien de Longpérier, auquel nous devons ce renseignement, se propose de publier cette pièce rare dans la *Revue numismatique* de 1843. Une médaille d'argent, également au type de Minerve casquée, avec les lettres AΘE, et ayant au revers une double tête mâle, a été publiée par Hunter (*Num. popul.*, tab. X, 26) et par Visconti, *Mus. Pio Clem.*, VI, tav. B, III, 6.

(8) Mionnet, II, p. 560, n° 293; p. 561, n° 295.

(9) Idem, I, p. 303 et 304. Cf. également les médailles de Rhegium. Mionnet, I, p. 200 et 201.

(10) *Ann. de l'Inst. arch.*, VII, p. 39. Une amphore tyrrhénienne à figures noires de la Pinacothèque de Munich a pour sujet deux Minerves, la tête nue, reconnaissables à l'égide qui recouvre leur tunique talaire. Près des déesses se trouvent deux acolythes, et à l'extrémité du tableau on voit de chaque côté une chouette et un sphinx. C'est à M. Adrien de Longpérier que nous sommes redevables de ce renseignement.

costume des deux déesses est parfaitement identique : elles ont un casque, une lance, un bouclier rond et une égide. Tous ces monuments servent à nous confirmer dans l'idée que les anciens ont pu considérer quelquefois Minerve sous une double face ; ce qui arrive pour la plupart des divinités, envisagées tantôt sous la forme d'un dualisme d'une parité parfaite, tantôt sous la forme du dualisme où la divinité mère est supérieure à la déesse jeune et vierge (1).

Au-dessous de la frise que nous reproduisons sur la planche XC, se développe un grand tableau qui offre une scène nuptiale. Sur un quadrige se dirigeant à droite sont placés un homme et une femme ; à côté des chevaux et devant le quadrige marchent *Apollon* citharède, *Hermès* et *Hestia* ou *Déméter* (2).

(1) Voyez Gerhard, *Prodrom. der ant. Bildw.*, S. 51, folg. Cf. de Witte, *Nouv. Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 78.

(2) *Cat. étrusque*, n° 126.

CHAPITRE VI.

LA VICTOIRE.

A la suite de Minerve se place naturellement la *Victoire*, qui n'est pour ainsi dire qu'un dédoublement de la déesse, ou plutôt une acolythe si intimément liée avec elle, que souvent toutes deux ne forment qu'une seule divinité. Sur l'Acropolis de Mégare, on voyait un temple consacré à *Athéné-Nicé* (1). La mère d'Érichthonius est nommée, dans une tradition particulière, *Belonicé;* elle est fille de *Brontéus* (2), c'est-à-dire du dieu qui porte la foudre. Enfin Nicé, aussi bien que Minerve, a pour père *Pallas;* sa mère se nomme *Styx* (3), et l'oiseau *styx* est une espèce de hibou (4), circonstance qui rappelle la chouette de Minerve. Un proverbe ancien disait : *une chouette a passé,* pour désigner *l'heureux présage d'une victoire* (5).

La Victoire, comme on a pu voir sur nos planches précédentes (6), accompagne souvent les grandes divinités de l'Olympe. Appelée par Jupiter au combat des Dieux et des Titans, c'est elle qui fait triompher le fils de Saturne; ensuite elle reçoit des honneurs particuliers (7).

Les sujets représentés sur les dix dernières planches de notre premier volume ont trait, pour la plupart, aux victoires remportées dans les jeux ou à la guerre. Nous avons fort peu de chose à dire de

(1) Paus., I, 42, 4; Euripid., *Ion.*, 1529.

(2) Tzetz. *ad* Lycophr. *Cassandr.*, 111. *Nicé* est une des femmes d'Hercule, dont elle a eu un fils nommé *Nicodromus*. Apollod., II, 7, 8.

(3) Hesiod.. *Theogon.*, 383.

(4) Hesych., *v.* Στύξ; Hygin., *Fab.* 28.

(5) Hesych., *v.* Γλαὺξ ἔπτατο; Zenob., *Proverb.*, II, 89; Diogen., *Proverb.*, III, 72.

(6) Voy. les pl. XIV, XV, XXIII, XXXII, XXXIV, LXV, LXVIII, LXX, LXXVI, A, LXXXV.

(7) Hesiod., *Theogon.*, 384-403.

ces peintures, qui se rattachent d'un côté aux sujets mythologiques, de l'autre à ceux du théâtre, du stade et de la palestre. Pour le choix de ces peintures, nous nous sommes bornés à faire graver les images isolées de la Victoire. Celles où la déesse se présente devant les autres dieux se trouvent reproduites dans les autres chapitres (1). A celui d'Hercule, nous retrouverons Nicé près du héros, accompagnant Minerve, ou remplaçant quelquefois la déesse, comme sur une hydrie brûlée du Cabinet des Médailles, sur laquelle Nicé (NIKH) Aptéros, ou sans ailes, attache une bandelette à la tête d'Hercule, qui vient de cueillir les pommes du jardin des Hespérides (2).

Nous devons aussi faire remarquer que souvent il est assez difficile d'attribuer une dénomination positive aux déesses ailées que représentent les vases peints. On donnait des ailes à Iris, à l'Aurore, à Némésis, aux Harpyies, et à un très-grand nombre d'autres divinités, aussi bien qu'à la Victoire (3).

PLANCHE XCI.

La charmante peinture reproduite sur notre planche XCI, fait la décoration d'une petite *œnochoé* (f. 14) de la collection de M. le comte de Pourtalès (4). Trouvé à Nola, ce vase se distingue par la beauté de l'émail, la finesse de la terre, et l'élégance des dessins dont il est enrichi. Nous ajouterons, avec M. Panofka (5), que, malgré les richesses immenses que nous devons aux fouilles de l'Étrurie, malgré la quantité considérable de vases précieux que le sol classique de

(1) Cf. Gerhard, *Rapp. volc.*, n. 266-280.
(2) *Cat. Durand*, n° 307.
(3) Cf. Gerhard, *die Flügelgestalten der alten Kunst*.
(4) Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. VI.
(5) *L. cit.*, p. 31.

Nola a fait paraître depuis une cinquantaine d'années, il n'y aura peut-être pas quatre vases dans les Musées de l'Europe qui puissent, comme miniature, être mis à côté du vase de Nola que nous publions ici. Les tombeaux d'Athènes ont seuls jusqu'à ce jour fait connaître des vases d'une finesse et d'une grâce comparables à la charmante œnochoé de la collection de M. le comte de Pourtalès.

Nous voyons ici *Nicé* (NIKH) ailée, vêtue d'une tunique talaire et d'un péplus, s'approchant d'un vol rapide d'un trépied auquel elle va attacher la bandelette qu'elle soutient avec les deux mains. Une colonne dorique, posée sur une double base, supporte le lebès du trépied. Une Victoire près d'un trépied, sur les vases comme sur les monuments en marbre, fait ordinairement allusion à la consécration dans les temples de trépieds de bronze, à l'occasion des victoires remportées par les athlètes ou les poëtes, dans les jeux de la palestre ou du théâtre. Mais de tous ces trépieds, les plus célèbres étaient ceux que les diverses tribus athéniennes avaient dédiés après leurs victoires dans les concours dramatiques des fêtes de Bacchus. Une rue qui contournait le côté Est de l'Acropolis et montait au théâtre de Bacchus, tirait son nom des trépieds que les tribus d'Athènes y avaient dédiés : le célèbre monument de Lysicrate n'est autre chose que l'élégant support d'un de ces trépieds. Un beau vase, trouvé à Nola, comme celui de M. de Pourtalès, et publié par M. Panofka dans le Musée Blacas (1), montre un trépied au pied duquel la Victoire fait une libation. Sur le socle qui porte le trépied, on lit ces mots : AKAMANTIS ENIKA ΦYLE, *Victoire de la tribu Acamantide,* et du côté opposé à la Victoire, on voit le poëte qui avait fait remporter la victoire à cette tribu. Le nom de ce poëte, *Glaucon,* est tracé également sur le soubassement qui porte le trépied : ΓΛAVKΩN KAΛOS. Puisque l'on a trouvé à Nola, colonie d'Athènes, la représentation d'une victoire remportée par une des tribus de cette métropole, rien n'empêche d'assigner la même signification à la peinture du joli vase de Nola que nous avons reproduite.

(1) Pl. I. C'est une *amphore* de Nola (f. 66).

PLANCHE XCII.

Nous reproduisons sur la planche XCII la peinture d'un *lécythus* (f. 39) à figures rouges, qui a été publié avant nous par M. Millingen (1). *Nicé*, revêtue d'une tunique parsemée d'étoiles et d'un petit péplus, se dispose à faire une libation sur un autel. Ses grandes ailes étendues indiquent que la déesse vient de descendre de l'Olympe. Sa tête est entourée d'une stéphané radiée; dans sa main droite est l'œnochoé, dans sa gauche la phiale. Son regard détourné et dirigé vers la gauche nous fait présumer avec M. Millingen (2) que cette figure a été prise d'une composition plus étendue, où elle se trouvait groupée avec d'autres divinités. La forme de l'autel, qu'on retrouve sur les médailles d'Himéra et de Sélinunte, doit être remarquée. Cet autel est surmonté d'une espèce de couvercle couronné d'une palmette; dans le tympan est un lion courant.

Au-dessus de Nicé est écrit le mot KALOS, qui se rapporte à celui en l'honneur duquel la Victoire accomplit son sacrifice.

PLANCHE XCIII.

La peinture inédite gravée sur notre planche XCIII est prise d'une *œnochoé* (f. 15) à figures rouges, trouvée dans la nécropole de Vulci, et dont nous devons le calque à M. Hertz, marchand d'antiquités à Londres. Ici nous voyons *Nicé* de face, revêtue d'une tunique double

(1) *Vases de Coghill*, pl. XXII, 2. (2) *L. cit.*, p. 23.

et d'un péplus. Ses ailes étendues la portent vers un autel; un diadème entoure ses cheveux. Dans sa main droite est un thymiatérion, dans sa gauche une phiale. De l'autel, orné de volutes, s'élève une plante garnie de vrilles ou hélices, qui rappellent celles de la vigne. Nous avons fait voir précédemment (1) quel rôle la vigne en fleur jouait dans les *Anthestéries*, fêtes célébrées en l'honneur de Dionysus au commencement du printemps. A ces fêtes les poëtes faisaient représenter des pièces de poésie (2).

La peinture que nous publions ici doit avoir fait allusion à une victoire remportée lors de la fête des Anthestéries.

PLANCHE XCIV.

La belle peinture de notre planche XCIV est reproduite d'après un vase à figures rouges de la seconde collection d'Hamilton publiée par Tischbein (3). Le sujet représente la *Victoire* qui érige un trophée. La déesse est ailée et revêtue d'une double tunique. De ses deux mains elle tient une pointe ou un *style* avec lequel elle semble fixer le casque qui couronne le trophée. Au-dessous on voit une cuirasse à laquelle sont appendues une lance et une épée. Le bouclier argien, qui a pour *épisème* un grand œil, est posé contre le tronc d'arbre qui supporte le trophée.

Le trophée était ordinairement un tronc d'olivier ou de chêne. Sur les médailles d'Agathocle, roi de Syracuse, frappées en l'honneur de ses triomphes sur les Carthaginois, on voit une Victoire tenant un petit marteau, debout devant un trophée qu'elle vient d'ériger.

(1) Voyez *supra*, p. 282.

(2) Diogen. Laert., *in Plat.*, III, 56.

(3) IV, pl. XXI, éd. de Florence et de Paris; Inghirami, *Vasi fitt.*, tav. CLXIV.

La déesse est nue jusqu'à la ceinture, comme Vénus. Une rare médaille d'or du même prince, conservée au Cabinet impérial de Vienne, représente Minerve ailée vibrant sa lance (1), circonstance qui, conformément à ce qui a été observé plus haut (2), établit les rapports intimes d'Athéné et de Nicé. Les médailles d'or d'Alexandre le Grand montrent presque constamment, au revers de la tête du héros macédonien, une Victoire ailée tenant à la main une armature de trophée en forme de croix, emblème qu'on retrouve peint quelquefois sur les boucliers des héros dans les peintures des vases (3).

Il est assez difficile de savoir à quelle victoire se rapporte le sujet peint sur le vase que nous reproduisons; car nulle particularité dans la forme des armes ne vient nous éclairer. Mais si le vase a été trouvé en Sicile, ce que nous ignorons, on pourrait songer à la victoire d'Agathocle.

PLANCHE XCV.

La peinture inédite, de style étrusque, gravée sur la planche XCV, décore un *aryballus* (f. 41) à figures jaunes du Cabinet des Médailles à Paris. Ici *Nicé* est assise devant un trophée. La déesse est nue jusqu'à la ceinture, comme sur les médailles d'Agathocle. De grandes ailes se rattachent à ses épaules; deux bandelettes se croisent sur sa poitrine, et le bas de son corps est enveloppé d'un péplus. Dans sa main droite est une branche de laurier, et dans sa gauche une couronne. Le trophée ne nous offre qu'un bouclier rond qui cache la cotte d'armes; au-dessus est placé un casque de forme conique, semblable aux bonnets des Dioscures, forme de casque qu'on trouve souvent dans les tombeaux de la Grande Grèce. Peut-être ce sujet fait-il

(1) Lenormant, *Iconographie des rois grecs*, pl. I, n° 2.

(2) *Supra*, p. 300.

(3) *Cat. Durand*, n° 834.

allusion à une victoire remportée par les Étrusques sur un peuple italiote.

PLANCHE XCVI.

La peinture reproduite sur notre planche XCVI fait l'ornement d'un *lécythus* (f. 39) à figures rouges du Musée de Berlin. Publiée dans l'ouvrage anglais de M. Millingen (1), cette rare peinture représente une *Victoire navale,* comme l'indique l'aplustre qu'on voit dans la main droite de la déesse. *Nicé,* revêtue d'une tunique talaire et d'un péplus rattaché sur l'épaule gauche, a de grandes ailes et s'appuie de la main gauche sur un sceptre surmonté d'une fleur épanouie. Cet attribut, qu'on ne remarque ordinairement qu'entre les mains des déesses d'un ordre supérieur, nous fait connaître que Nicé est considérée ici comme une grande divinité. Nous avons déjà vu, sur notre planche LXXV, Minerve armée de l'aplustre, et nous avons reconnu dans ce sujet une allusion à une victoire navale remportée par les Athéniens, victoire personnifiée par la déesse protectrice d'Athènes (2). C'est ainsi que sur le trône de Jupiter Olympien, on voyait, près de la Grèce personnifiée, *Salamine* tenant un aplustre (3). Ce rapprochement de la Minerve armée de l'aplustre et de la Victoire portant le même attribut nous reporte encore à l'assimilation de Nicé avec Athéné.

Sur un autel placé aux pieds de Nicé est posé un fruit semblable à un coing. L'inscription peinte sur cet autel, et que nous avons copiée d'après la gravure de l'ouvrage de M. Millingen, offre le mot

(1) *Ancient uned. mon.*, pl. XXIX. Cf. Panofka, *Museo Bartold.*, p. 104, n° 29; Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 835.

(2) *Supra*, p.247.

(3) Paus., V, 11, 2. Καὶ Σαλαμὶς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον.

ΚΟΦVST; mais M. Panofka (1) a relevé l'inexactitude de cette inscription, qui, suivant lui, doit se lire ΚΟΕΣΕΤ. Ce mot est interprété par le même savant, χοήσεται, *on fera la libation.*

Quant aux deux autres mots écrits dans le champ de la peinture, ils semblent n'être autre chose que l'acclamation ordinaire : KALE HEΠAIS, *la fille est belle.*

PLANCHE XCVII.

La peinture que nous reproduisons sur la planche XCVII décore une petite *œnochoé* de forme basse, trouvée à Athènes (f. 14); les figures en sont rouges rehaussées de blanc et d'or. Le baron de Stackelberg (2), qui a le premier publié ce vase, l'a rangé parmi ceux qu'on donnait en prix dans les jeux publics; mais la dimension exiguë du monument et son caractère spécial excluent une pareille idée.

Si l'on considère les figures dont ce vase est orné, on devra y reconnaître des enfants. Il est donc à présumer que ce joli monument, trouvé dans un tombeau d'enfant, était un παίγνιον, un véritable jouet, et en effet, d'autres peintures, d'origine athénienne telles que celle-ci,



tirée de l'ouvrage de M. de Stackelberg (3), en nous montrant

(1) *Museo Bartold.*, p. 108.

(2) *Die Gräber der Hellenen*, Taf. XVII.

(3) Même planche. Nous donnons à la fin de cet article le dessin de notre vase, afin de faire voir l'analogie de sa forme avec celle des vases qui servaient de jouets aux enfants.

de petits enfants jouant avec des vases de la même forme et de la même dimension, nous apprennent que cette sorte de vases était principalement consacrée à l'enfance. Cette destination, du reste, n'exclut ni le sérieux, ni l'importance du sujet. Il devait en être d'Athènes comme du Paris de nos jours, où les objets qui occupent le plus l'attention publique fournissent les motifs des jouets les plus agréables aux enfants, à cause du besoin d'imiter qui domine leur imagination. En partant de cette considération, nous devons étudier les circonstances les plus saillantes de la peinture que nous avons sous les yeux. Celle qui nous frappe le plus, c'est le trépied, et surtout le monument architectonique qui le supporte. Nous nous rappelons alors les édifices de forme variée sur lesquels s'élevaient les monuments des victoires remportées par les tribus athéniennes aux fêtes de Bacchus. L'olivier qu'on voit s'élever du sol, derrière le char de la *Victoire*, est un symbole topique, et désigne sans doute l'olivier sacré qu'on voyait sur l'Acropolis (1), au revers de laquelle s'élevait le théâtre de Bacchus; la guirlande de lierre qui entoure le vase, au-dessus de la composition principale, montre le rapport du monument avec les fêtes de Bacchus, et complète cette série d'indications de la manière la plus satisfaisante. Nous n'hésitons donc pas à croire que nous avons sous les yeux le monument d'une victoire poétique remportée par une tribu athénienne, approprié au goût et à l'imagination de l'enfance. On sait combien ce genre de composition souriait au talent des artistes de l'antiquité. Sans rappeler ici les nombreux bas-reliefs sur lesquels des enfants portant des attributs de divinités sont substitués à ces divinités elles-mêmes, ou ceux qui nous font voir des enfants se livrant à tous les jeux du cirque, il nous suffira de rappeler l'un des plus célèbres monuments de la glyptique des anciens, celui sur lequel le graveur Tryphon a représenté la noce enfantine de l'Amour et de Psyché (2).

Nous voyons ici la *Victoire* (NIKH) sous les traits d'une petite fille nue au moins jusqu'à la ceinture, tenant à la main un aiguillon

(1) Paus., I, 27, 2. (2) Millin, *Galerie myth.*, XLI, 198.

(μάστιξ), montée dans un quadrige, et dirigeant un attelage de quatre chevaux ailés. Devant elle est *Plutus* (ΠΛΟΤΟΣ), le dieu de la richesse, figuré comme un jeune garçon, diadémé, nu, à l'exception d'une chlamyde jetée sur ses épaules, et étendant la main vers un trépied que supporte un piédestal en forme d'autel. Derrière la Victoire est l'*Or* personnifié (ΧΡΥΣΟΣ) avec une robe richement brodée, des manches semblables à celles que portent les Amazones, un diadème, de longs cheveux répandus sur les épaules, et une œnochoé à la main (1), du même genre que le vase que décore cette peinture, et généralement que ces vases d'enfants dont nous parlions plus haut.

Le quadrige dans lequel est montée la Victoire ne doit point nous faire songer aux courses de chars qui avaient lieu dans les jeux solennels de la Grèce : c'est un symbole en rapport avec l'idée même de la Victoire, en ce qu'elle a de plus éclatant. Les quatre chevaux ailés rappellent ceux qui traînent le char du Soleil; l'or de leur harnais, le diadème, les pendants d'oreille, le collier et les bracelets de la Victoire, sont en harmonie avec les deux figures qui complètent la composition.

Plutus nous est ici montré sous les traits, non d'un vieillard, comme dans la comédie d'Aristophane (2), mais sous ceux d'un enfant; cette dernière forme était celle que le dieu des richesses avait reçue le plus souvent dans la Grèce. A Athènes, la *Paix* (3), à Thèbes, la *Fortune* (4), portaient Plutus enfant dans leurs bras. Quand on compare avec cette figure de Plutus celle de l'Or personnifié, on est induit à penser que l'artiste a voulu faire un mariage allégorique de

(1) Hesych., *v.* Χρυσορανίς, ἡ χέρνιψ, ἀπὸ τοῦ χρυσον ἔχειν.

(2) *Plut.*, 80. Il est fils de Jupiter. Sappho *ap.* Schol. *ad* Pindar., *Pyth.*, IV, 407, et *ap.* Paus., VIII, 18, 2. Cf. Sapph., *Fragm.*, CXXXI, ed. Neue. Il est aussi désigné comme fils de Jasion et de Déméter. Hesiod., *Theogon.*, 969. Cf. Homer., *Odyss.*, E, 125.

(3) Paus., I, 8, 3. Voyez Gerhard, *Griechische Vasenbilder*, Taf. LXXXIII.

(4) Paus., IX, 16, 1. A Thespies, *Plutus* était debout auprès d'*Athéné Ergané*. Pausanias, qui rapporte cette circonstance (IX, 26, 5), ne dit pas que Plutus fût représenté là sous les traits d'un enfant.

Plutus et de l'*Or,* du même genre que celui que Platon imagina d'établir entre le *Besoin* (Πόρος) et la *Pauvreté* (Πενία) (1). En effet, l'extérieur et le costume de *Chrysos* sont entièrement d'une femme (2). Il est difficile, sans doute, de supposer que jamais le mot χρυσὸς ait été employé au féminin. Mais l'impossibilité où nous sommes de répondre à cette objection d'une manière satisfaisante ne peut nous forcer de renoncer au témoignage de nos yeux. Le riche costume de *Chrysos* rappelle celui des rois de l'Asie, et plus directement encore, le personnage oriental de *Médée,* reine de la contrée où les Argonautes allèrent chercher la toison d'or (3).

Mais à quel titre le *Dieu de la Richesse* et l'*Or* personnifié interviennent-ils dans le tableau destiné à célébrer le triomphe poétique remporté par une des tribus athéniennes? Au premier abord, on serait tenté de s'imaginer que l'artiste a voulu indiquer les avantages qui résultaient de la victoire pour le poëte et les artistes qui avaient exécuté son ouvrage. Les poëtes recevaient à Athènes un salaire, qu'on prélevait sans doute sur les fonds théoriques. Le Scholiaste d'Aristophane (4) nous apprend que l'orateur Agyrrhius avait rogné le salaire des poëtes : ce salaire devait s'accroître, quand les poëtes avaient gagné le prix. Il en était sans doute de même de la récompense qui revenait au maître du chœur, aux acteurs et aux chanteurs. Le chorége n'était pas toujours le seul qui supportât ces

(1) *Sympos.*, p. 429, ed. Bekker. *Plutus* et *Chrysos* sont associés dans les deux premiers vers de la première ode olympique de Pindare :

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ Χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
Ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα Πλούτου.

Or, on sait que ces vers étaient devenus proverbes dans l'antiquité. Cf. Dissen, *Explic. ad h. l.*

(2) Χρυσὸς est le nom d'un esclave dans les *Guêpes* d'Aristophane, 1251 :

Παῖ, παῖ, τὸ δεῖπνον, Χρυσέ, συσκεύαζε νῷν.

(3) *Chrysé* est fille d'Almus, roi d'Orchomène ; un autre roi du même pays se nommait *Chrysès.* Paus., IX, 36, 2 et 3. Χρυσοστέφανος et Πολύχρυσος sont des épithètes d'Aphrodite. Homer., *Hymn. in Venerem*, init. ; Hesiod., *Theogon.*, 979. Dans Athénée (XIII, p. 609, F) nous voyons désignées sous le nom de *Chrysophores* les femmes d'une ville d'Arcadie qui ont remporté le prix de la beauté.

(4) *Ad Ecclesias.*, 102. Τὸν μισθὸν δὲ τῶν ποιητῶν συνέτεμε.

dépenses : on croit que l'État venait souvent à son secours, et l'aidait à couvrir les frais, soit de la représentation, soit de la construction du monument destiné à soutenir le trépied, monument de la victoire (1). Enfin, le chorége, outre le trépied, recevait une couronne (2), et l'on a pensé que ce devait être une couronne d'or (3).

Toutefois, on doit reconnaître que ce n'est pas la victoire du poëte ou des acteurs, mais celle du chorége et de la tribu, qu'on a représentée sur notre vase : or, de nombreux témoignages nous démontrent que la chorégie, loin d'enrichir les citoyens, était pour eux une occasion de ruine presque autant que la triérarchie (4). L'idée de la richesse ne doit donc pas s'appliquer ici au profit qui pouvait résulter de la victoire, mais au droit exclusif qu'avaient les riches à la renommée qui récompensait de pareilles dépenses.

Ce qui nous démontre que c'est là l'interprétation à laquelle on doit s'arrêter, c'est le geste du jeune Plutus, qui paraît poser sur sa base (ἀνατιθέναι) le trépied (5); de son côté *Chrysos* arrive en portant l'œnochoé destinée à figurer dans le sacrifice par lequel le chorége rendra grâce aux dieux de sa victoire. Cette apothéose de la richesse, qui contribuait généreusement à l'éclat des représentations théâtrales, des chœurs cycliques et des jeux solennels de la Grèce, rappelle les éloges prodigués par Pindare à la richesse d'Hiéron, de Théron, d'Arcésilas, et des citoyens les plus opulents de la Grèce (6).

(1) G. C. W. Schneider, *Das Attische Theaterwesen*, Anm. 148.

(2) Demosth., *Adv. Mid.*, XVI, p. 532; XVIII, p. 535.

(3) Boëckh, *Staatshaushaltung der Athener*, II, 12. Tom. I, p. 351 de la trad. franç.

(4) Schneider, *l. l.*, Anm. 147.

(5) Cf. Aristoph., *Plut.*, 1162-63 :

Πλούτῳ γάρ ἐστι τοῦτο συμφορώτατον
ποιεῖν ἀγῶνας μουσικοὺς καὶ γυμνικούς.

« Il n'y a rien qui convienne mieux à Plu-
« tus que de faire célébrer des combats de
« musique et de gymnastique. »

(6) *Olymp.*, I, 10-11, ed. Boeck. :

...... Ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους
μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν.

Olymp., II, 11-12 :

... Αἰών τ' ἔφεπε μόρσιμος, Πλοῦτόν τε καὶ χάριν ἄγων
γνησίαις ἐπ' ἀρεταῖς.

Ibid., 104-105 :

... ἀφθονέστερόν τε χέρα
Θήρωνος.

Pyth., I, 46 :

Εἰ γὰρ ὁ πᾶς χρόνος ὄλβον μὲν οὕτω καὶ κτεάνων δόσιν
εὐθύνοι.

Ibid., 50 :

Πλούτου στεφάνωμ' ἀγέρωχον.

En cas pareil, la première mention appartenait à celui qui avait fait la dépense, l'aurige n'était pas même nommé; et quant aux concours dramatiques et musicaux, la proclamation du poëte et des artistes ne venait qu'après celle de la tribu et du chorége.

Rien n'est plus gracieux que la peinture que nous avons sous les yeux. Les chairs et la tunique de Nicé, les chevaux, et le piédestal qui porte le trépied, sont peints en blanc; l'or rehausse les ailes et les freins des chevaux, la bandelette de Chrysos, la bandelette, le collier et les bracelets de Nicé, le trépied et la bandelette qui ceint le front de Plutus. Une guirlande de lierre avec des baies dorées circule au-dessus de la composition, et une bordure d'oves est placée au-dessous.

Ce charmant petit vase faisait partie de la collection Fauvel; il est à craindre qu'il n'ait été détruit avec beaucoup d'autres objets antiques de cette collection.



Pyth., 90-94 :

Εἴπερ τι φιλεῖς ἀκοαν ἁδεῖαν αἰεὶ κλύειν, μη κάμνε λίαν δαπάναις

... Οὐ φθίνει Κροίσου φιλόφρων ἀρετά, κ. τ. λ.

PLANCHE XCVIII.

La peinture reproduite sur notre planche XCVIII fait la décoration d'une *amphore de Nola* (f. 66) à figures rouges, du Musée impérial de Vienne. Ce vase a été publié par M. le comte de Laborde (1), sous le titre de la *Victoire portant le prix au vainqueur.*

Une *Victoire* portant une cithare nous semble indiquer une victoire poétique. Peut-être le nom de ΤΙΣΟΝΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ, *Tisonidès est beau,* nous fait-il connaître le nom du musicien vainqueur dans le concours. La Victoire est revêtue d'une double tunique; ses grandes ailes la portent d'un vol rapide vers celui qui doit recevoir le prix. L'éphèbe drapé peint au revers est sans doute le poëte victorieux.

PLANCHE XCIX.

C'est de la seconde collection d'Hamilton (2) qu'est tirée la peinture reproduite sur notre planche XCIX. Ici nous voyons une scène analogue à celle de la planche précédente. Seulement, devant la *Victoire,* se tient debout le poëte couronné de laurier et couvert de son manteau. Il étend la main droite pour recevoir la cithare que lui apporte *Nicé*. La déesse descend de l'Olympe, portée sur ses grandes ailes. Son costume n'a rien de particulier : il consiste en une tunique talaire recouverte d'un péplus; une large bandelette entoure ses cheveux.

(1) *Vases de Lamberg,* II, pl. XXXVII, et p. 48.

(2) Tischbein, III, pl. VII, éd. de Florence; III, pl. XXXVII, éd. de Paris.

Le premier éditeur de ce vase, Italinsky, a vu ici Thamyris qui défie une des Muses, explication qui n'a pas besoin d'être réfutée.

PLANCHE C.

La charmante peinture inédite de la planche C décore un *lécythus* (f. 39) à figures jaunes, mais brûlé, de la collection de M. Skene à Athènes. C'est grâce à l'exquise obligeance du propriétaire, qu'il nous est permis d'offrir à nos lecteurs un choix de dessins de vases de style purement attique.

Nous voyons ici une *Victoire* qui, d'un vol rapide, poursuit un lièvre qui s'enfuit devant elle. Quelques vases offrent des Amours poursuivant des lièvres (1); d'autres peintures retracent des scènes où des *érastes* offrent des lièvres à leurs *éromènes* (2). Il est évident pour nous que la déesse qui poursuit un lièvre doit être rapprochée de l'Éros qui cherche à saisir le même animal.

Ainsi cette Victoire peut faire allusion à ces mœurs infâmes dont partout, dans l'antiquité, on retrouve la trace. Du reste, au chapitre de *Vénus*, nous reviendrons sur ces sortes de peintures.

(1) Raoul Rochette, *Mon. inéd.*, pl. XLIV, 2; Gerhard, *Ant. Bildw.*, Taf. LV und LVI; *Catalogue Durand*, n° 46.

(2) *Cat. Durand*, n° 665. Plusieurs vases inédits montrent des éphèbes recevant des lièvres que leur offrent des hommes barbus. Une *péliké* à figures rouges de la collection de M. Panckoucke retrace une scène de cette nature.

FIN DU PREMIER VOLUME.

ADDITIONS ET CORRECTIONS.

Pag. 3. — *Rhéa* présentant à *Saturne* la pierre emmaillotée est représentée sur un vase inédit à figures rouges de la collection de M. le comte de Pourtalès.

Pag. 4. — M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, novembre 1841, p. 647) cite un rhyton sur lequel est représentée *Cybèle* assise sur un lion, et près d'elle *Proserpine.*

Pag. 4, lig. 16. — C'est *Ia* et non *Nana* qu'il faut lire. Arnob., *adv. Gentes*, V, 7 et 16.

Pag. 4, note 3. — Le vase dont il est question dans cet endroit a été acquis par le roi des Pays-Bas, et se trouve aujourd'hui au Musée de Leyde. Le sujet n'a aucun rapport avec les mystères d'Atys et de Cybèle. C'est une danse de *Satyres* et de *Ménades*, telle qu'on en rencontre sur un assez grand nombre de vases à figures noires. Voyez pour exemple *Cat. Durand*, n° 145.

Pag. 6, lig. 8. — Le grand vase du prince de Canino sur lequel est représenté Jupiter foudroyant le géant anguipède, est aujourd'hui conservé à la Pinacothèque à Munich.

Pag. 8, note 2. — Nous avions cru devoir rejeter l'explication proposée par M. Braun, qui reconnaît dans le sujet de notre planche II, *Hercule et Cycnus*. Voyez *Bull. de l'Inst. arch.*, 1835, p. 163 et suiv. Cf. *Bull.* 1837, p. 89 et suiv.; 1839, p. 6 et suiv.; Raoul Rochette, *Journal des Savants*, nov. 1841, p. 651 et suiv. Aujourd'hui que nous connaissons la curieuse peinture à figures noires publiée par M. Gerhard (*Griechische Vasenbilder*, Taf. CXXII und CXXIII), où les personnages sont désignés par leurs noms, nous sommes obligés de convenir que les sujets de notre planche II, ainsi que ceux du lécythus de M. Raoul Rochette, rentrent tout à fait dans les données fournies par le vase à inscriptions qui représente le combat entre *Hercule* et *Cycnus*. Quant au personnage armé d'une lance, dans lequel nous avons reconnu *Jupiter*, tandis que M. Raoul Rochette y reconnaît *Mars*, ce personnage, comparé au *Jupiter* qui figure constamment dans les scènes du combat d'*Hercule* et de *Cycnus*,

ne saurait représenter que le souverain de l'Olympe.

Pag. 11, note 4. — *Posidon* et *Éphialtès* se trouvent dans les *Vases de Lamberg*, I, pl. XLIII; *Diane* et *Otus*, *Ibid.*, I, vign. II, p. XIV.

Pag. 14. — La peinture gravée sur notre planche VIII a été également publiée par M. Gerhard, *Griechische Vasenbilder*, Taf. VI; K. O. Müller, *Denkmäler der alten Kunst.*, II, Taf. XXI, 229. Cf. *Cat. Beugnot*, n° 2. Cette amphore appartient aujourd'hui au Musée de Rouen.

Pag. 17, lig. 2. — *Minerve* sur un quadrige est figurée sur plusieurs vases à figures noires. Voyez, entre autres, une *amphore* du Musée de Berlin (Gerhard, *Berlin's ant. Bildwerke*, n° 705), et une autre *amphore* du Musée Grégorien. *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. XXXVII, 2.

Pag. 17, lig. 6, et pag. 18, lig. 2. — Nous avons préféré le nom d'*Encélade* pour le géant foulé aux pieds des chevaux de Minerve. Toutefois, M. Adrien de Longpérier (*Nouv. Annales de l'Inst. arch.*, II, p. 355, note 2) fait observer, non sans raison, que le vêtement étoilé du géant renversé pourrait désigner suffisamment *Astérius*.

Pag. 18, note 3. — Le vase du Musée de Berlin (pl. LXXXVIII) sur lequel nous reconnaissons *Minerve et Acratus* (voyez pag. 293), ne nous était pas encore connu au moment de l'impression de cette note.

Pag. 28, lig. 2. — Ce n'est pas une *amphore de Nola*, mais bien une *péliké* (f. 71).

Pag. 33, lig. 6. — Nous avons renvoyé à la *Nouvelle Galerie mythologique* les développements nécessaires à l'explication de la fable de *Thalia, Astéria, Hébé, Ganyméda, Égine* ou *Europe*. Voyez ces développements aux pages 66, 67 et 68. Les médailles de Crète frappées à Gortyne (*Nouv. Galerie mythologique*, pl. IX, n° 15) montrent *Europe* assise sur un tronc de platane; un *aigle*, les ailes déployées, est placé sur son sein; à gauche, au-dessus d'Europe, une tête de taureau. AR. 6 1/2.

Pag. 35. — Le vase gravé sur notre planche XVIII, d'après une mauvaise gravure de Passeri, est une charmante *hydrie de Nola* (f. 89), qui se trouve aujourd'hui au Musée Grégorien au Vatican. *Museum etruscum Gregorianum*, tab. XIV, 2.

Un autre vase de fabrique nolane, conservé au Musée de Naples, montre *Jupiter* et le jeune *Ganymède*, auquel le souverain de l'Olympe montre du doigt un coq qui vole devant eux. L'acclamation ordinaire ΚΑΛΟΣ ΗΟ ΠΑΙΣ, tracée près de ce groupe, ne laisse subsister aucun doute sur l'intention de ces sortes de représentations. Voir Gerhard und Panofka, *Neap. ant. Bildwerke*, S. 365, n° 1857.

Page 35, note 3. — Le vase dont il est

question dans cette note a été publié par M. le marquis Melchiorri, dans les *Atte della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, t. VIII, p. 389, seg. Cette publication ne nous était pas encore connue lors de l'impression de notre texte. Cf. *Museüm etruscum Gregorianum*, II, tab. XX, 1.

Pag. 36, lig. 16, et note 5. — Le Ganymède ailé du vase de Munich publié par M. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. VII, représente plutôt *Hébé* qu'*Éros*. Voir notre premier volume, p. 239. C'est aussi l'opinion du savant archéologue allemand, *l. cit.*, I, S. 32.

Pag. 39, lig. 7. — Le vase publié pl. XXI, d'après le recueil de d'Hancarville, n'est pas une *œnochoé de Nola;* c'est une *péliké* (f. 71) conservée aujourd'hui au Musée Britannique. Le revers représente *Tamyris* ou un autre poëte poursuivi par une femme ailée, peut-être une des *Muses*, ou plutôt *Némésis* ou une *Harpyie*. Cf. Millingen, *Ann. de l'Inst. arch.*, I, p. 270; duc de Luynes, *Vases étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, pl. XXXVIII et XXXIX et pag. 21.

Pag. 39, lig. 6. — *Niké*. Lisez partout dans la suite du texte *Nicé*.

Pag. 41, lig. 3. — Nous avons fait remarquer que l'association de Jupiter et de Junon est rare sur les vases peints. Cf. une *amphore* à figures rouges de la Pinacothèque de Munich (Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. VII), et un *stamnus* à figures rouges du Musée Grégorien. *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. XXI, 1. Ces deux vases offrent une assemblée de Dieux.

Pag. 41. — M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, janv. 1842, pag. 17 et 18) fait remarquer une particularité qui existe dans la fabrication du vase du Musée de Naples que nous avons reproduit sur notre planche XXIII. L'artiste a commis la maladresse d'étendre la couverte noire sur tout le champ de la peinture, sans réserver l'espace nécessaire aux accessoires, tels que l'*œnochoé* et le *sceptre*, de sorte que ces attributs de la *Victoire* et de *Jupiter* ont disparu sous la couche noire, et qu'on n'en retrouve que les contours tracés à la pointe, quand la terre était encore molle.

Pag. 47. — La peinture de notre planche XXV, représentant *Jupiter arrivant près d'Io*, a été aussi publiée par M. Gerhard, *Ant. Bildwerke*, Taf. CXV.

Pag. 51, lig. 12. — Un des sarcophages sur lesquels est représentée *la lutte de Pan et d'Éros*, se voit au Belvédère dans le Musée du Vatican. Au Musée de Naples existent plusieurs peintures antiques qui représentent ce sujet. Dans l'intérieur d'une coupe à figures rouges du Musée de Naples, on voit *Pan* qui porte *Éros* sur ses épaules. Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 303, n° 603.

Pag. 64, lig. 8. — Le vase représentant Europe, avec l'inscription ΕVΡΟΠΕΙΑ, a été publié par M. Gerhard, *Vasenbilder*, Taf. XC.

Pag. 70. — La peinture gravée sur la planche XXIX, A, décore une *amphore apulienne* (f. 69), à figures jaunes, du Musée de Naples. Le revers montre une tête d'Hercule et au-dessous un chameau et un thyrse. Voir Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 311, n° 533.

Pag. 71, lig. 21. — M. Raoul Rochette (*Journal des Savants*, avril 1842, p. 214) cite une médaille d'Ægium qui représente le mythe local de *Jupiter transformé en colombe* et de *Phthia*. Eckhel, *Num. vet. anecd.*, tab. VIII, n° 10. Le type de cette médaille nous avait échappé lors de l'impression de notre texte. Il faut avouer, toutefois, qu'il existe de notables différences entre le scarabée étrusque expliqué par M. Panofka et le mythe de Jupiter et de Phthia, tel qu'il est représenté sur la médaille d'Ægium, où il est impossible de le méconnaître.

Pag. 72. — La peinture publiée planche XXIX, B, orne une *amphore apulienne* (f. 69) du Musée de Naples. Le côté principal montre *Bellérophon* qui présente les tablettes fatales à *Iobatès* assis; la femme debout est *Philonoé*, la fille d'Iobatès. Cf. Gerhard und Panofka, *Neapels ant. Bildwerke*, S. 327, n° 147.

Pag. 75, lig. 2. — Ce n'est pas une *amphore de Nola*, mais bien une *pélikê* (f. 71), comme il a été indiqué plus haut, p. 316.

Pag. 102, lig. 12. — Nous préférons reconnaître *Neptune* dans le dieu vêtu d'une simple chlamyde, qui assiste à la naissance d'Érichthonius, planche LXXXIV. On peut voir les développements à la page 275 et suiv.

Pag. 114, lig. 15. — Nous avons oublié de citer parmi les vases à figures rouges qui retracent la pompe du *retour de Vulcain à l'Olympe*, un *oxybaphon* (f. 79) à figures rouges qui fait partie de la collection de M. Th. Hope à Londres. Cette curieuse peinture inédite représente Vulcain à pied, précédé de Bacchus et suivi d'un satyre ithyphallique avec un phallus postiche en cuir. Cf. notre pl. XLVIII. La marche dionysiaque est figurée dans cette peinture sur une estrade ou théâtre comme la scène comique de notre planche XXXVI.

Pag. 127, note 5. — Un de ces vases, représentant *Borée* vêtu du costume que nous regardons comme un *costume thrace*, a été publié par M. Roulez, *Bull. de l'Académie royale de Bruxelles*, tom. VIII, 2ᵉ part., n° 8, p. 139.

Pag. 152, lig. 2. — Le vase de Naples cité à cet endroit, est décoré d'un groupe de *quatre* et non de *trois* figures. On y reconnaît facilement *Vulcain*, *Minerve* ou *Atthis*, *Jupiter* ou *Cranaüs*, et une acolythe, *Pandrosos* ou *Hersé*. Le sujet de notre planche L ressemble beaucoup à la scène représentée sur un beau *stamnus* du Musée Grégorien, sur lequel on voit *Jupiter*, ΙΕVΣ, qui poursuit *Égine*, ΑΙΛΙΝΑ. Melchiorri, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, tom. VIII, p. 389,

seg.; *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. XX, 1.

Pag. 184, lig. 2. — Indépendamment de l'*amphore* du Musée de Carlsruhe, deux autres *amphores* à figures noires du Musée Grégorien montrent le sujet de *Jupiter* en proie aux douleurs de l'enfantement. *Museum etruscum Gregorianum*, tab. XXXIX, 1, et tab. XLVIII, 2. Dans la première de ces peintures, on voit *Jupiter* assis entre *Vulcain* imberbe ou *Mercure*, *Ilithyie*, et plus loin le *Dème* imberbe. Dans la seconde paraît *Jupiter* assis, entouré de *Neptune* armé de son trident, de *Mercure* ou *Vulcain* barbu et d'*Ilithyie* et *Mars*. Sur le bras gauche de Jupiter est posée la chouette; sous le trône paraît le personnage drapé dans lequel nous reconnaissons un *métèque*. Voir pl. LIX et p. 201.

Pag. 217. — L'*amphore* du Musée Britannique gravée pl. LXV, A, vient d'être publiée dans le vol. III, pl. XLIV, des *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, avec un commentaire de M. G. Henzen. Voir *Ann. de l'Inst. arch.*, XIV, p. 90 et suiv. Le revers a été publié, *ibid.*, pl. XLV.

Pag. 233, dernière ligne, et pag. 234, lign. 1. — Le lion de Némée, suivant une tradition rapportée par le Scholiaste d'Apollonius de Rhodes, était né du sang des Géants. *Lisez :* Les Géants, suivant une tradition rapportée par le Scholiaste d'Apollonius de Rhodes, étaient nés du sang du lion de Némée.

La citation, d'ailleurs, du texte grec du Scholiaste d'Apollonius de Rhodes, rétablit le vrai sens de cette phrase.

Pag. 255, note 5. — La médaille d'Orthia, de laquelle il est question dans cette note, a été publiée par M. Adrien de Longpérier, dans la *Revue numismatique* de 1843, pl. X, n° 4, et p. 244.

Pag. 266, dernière ligne. — Le revers du vase publié pl. LXXXIII (*pélikè*, f. 71) représente *Neptune* près d'un autel. Ce vase se trouve au Musée Britannique.

Pag. 287. — La peinture de la planche LXXXV, représentant la *naissance d'Érichthonius*, a été aussi publiée par M. Gerhard, *Vasenbilder*, I, Taf. CLI.

Pag. 296, lig. 12. — L'*hydrie* dont il est question dans cet endroit a été publiée dans le *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. VII, 1.

Pag. 314. — Une *œnochoé* (f. 15) à figures rouges du Musée Britannique montre une *Victoire* qui attrape une *colombe*, emblème du culte de Vénus aussi bien que le lièvre. Auprès on lit : NIKON KALOS.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

Les chiffres romains indiquent les pages de l'Introduction ; les chiffres arabes celles du texte explicatif des planches.

F

I

M

O

P

T

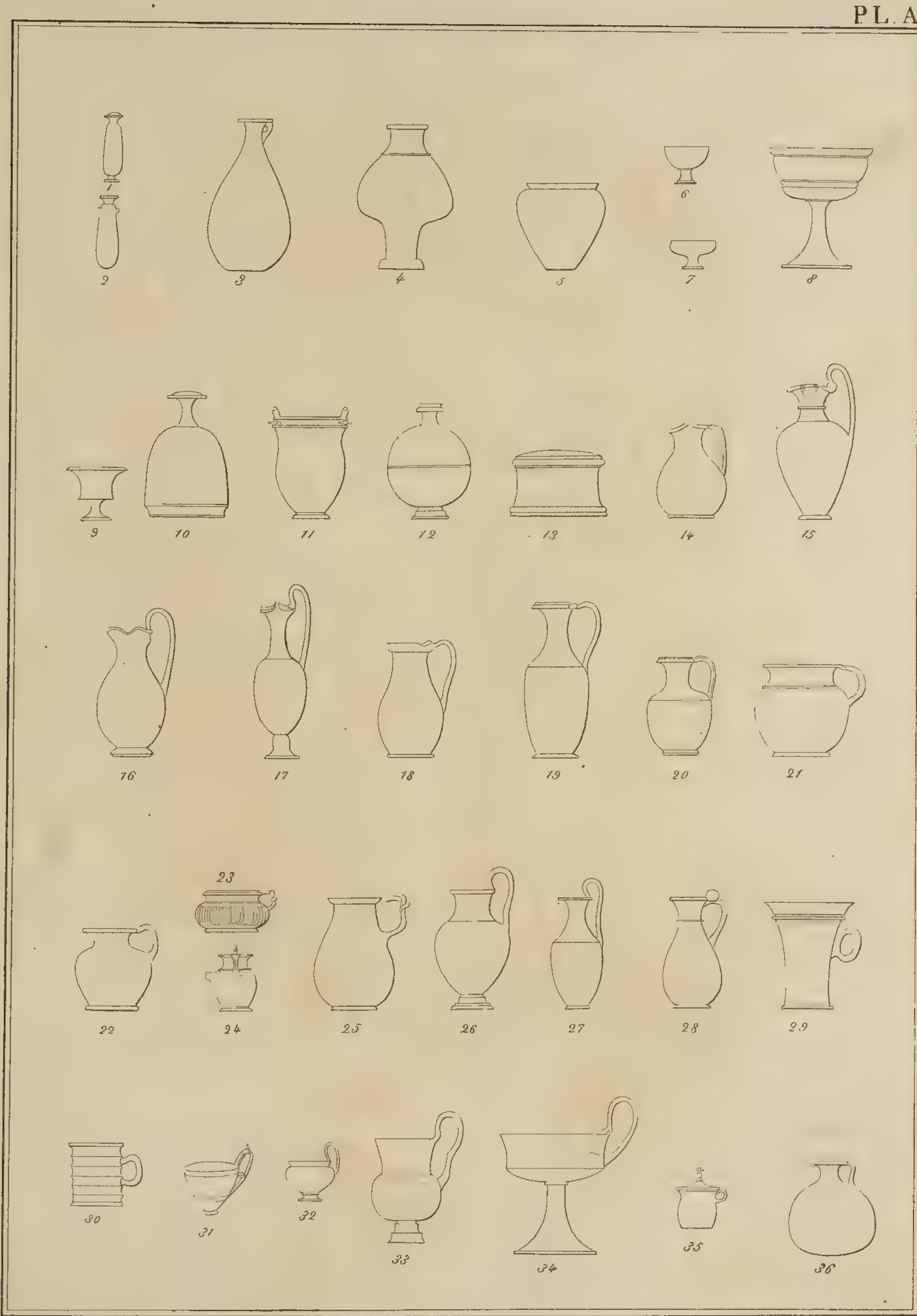
W

X

Y

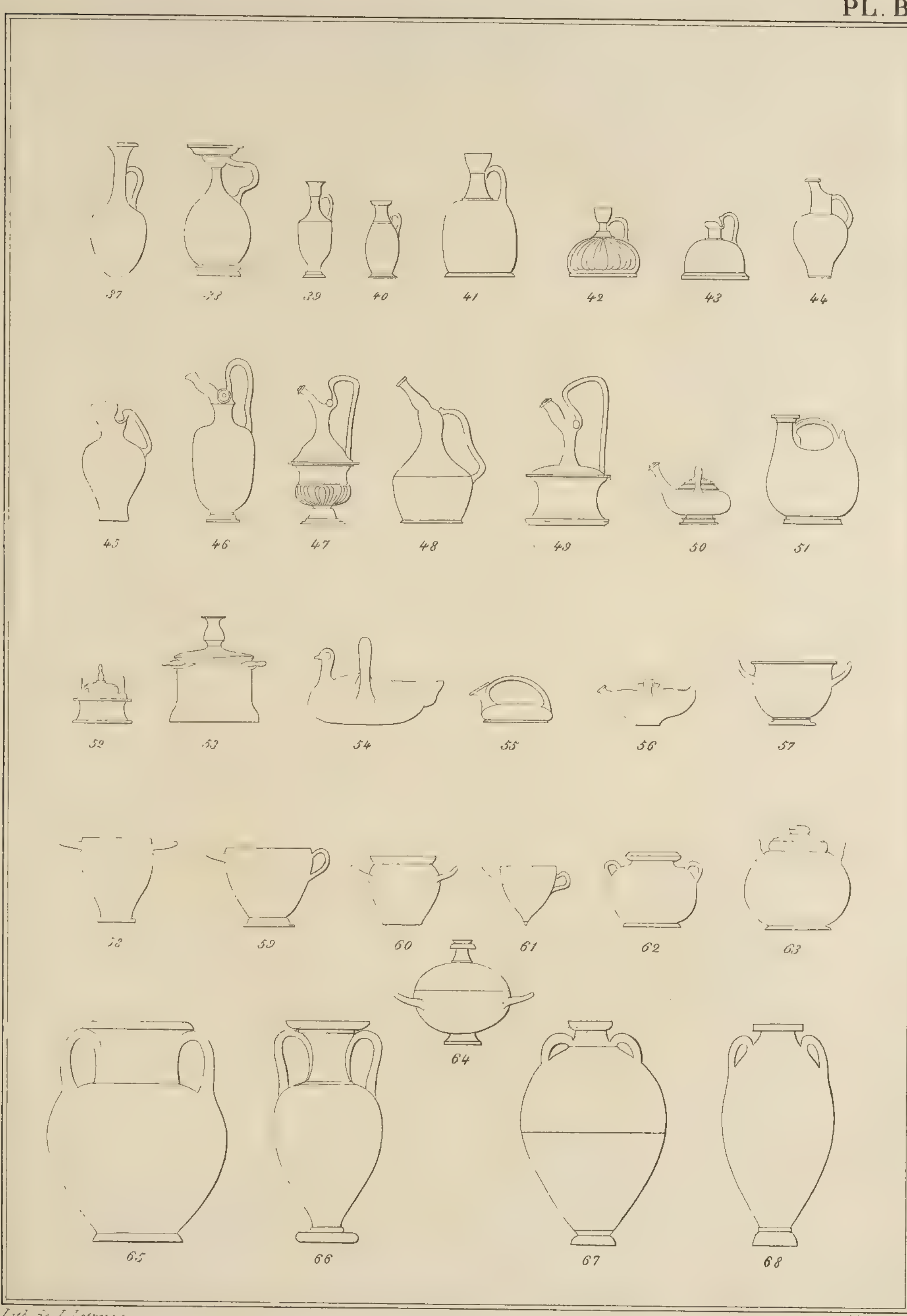
Z

FIN DU PREMIER VOLUME.



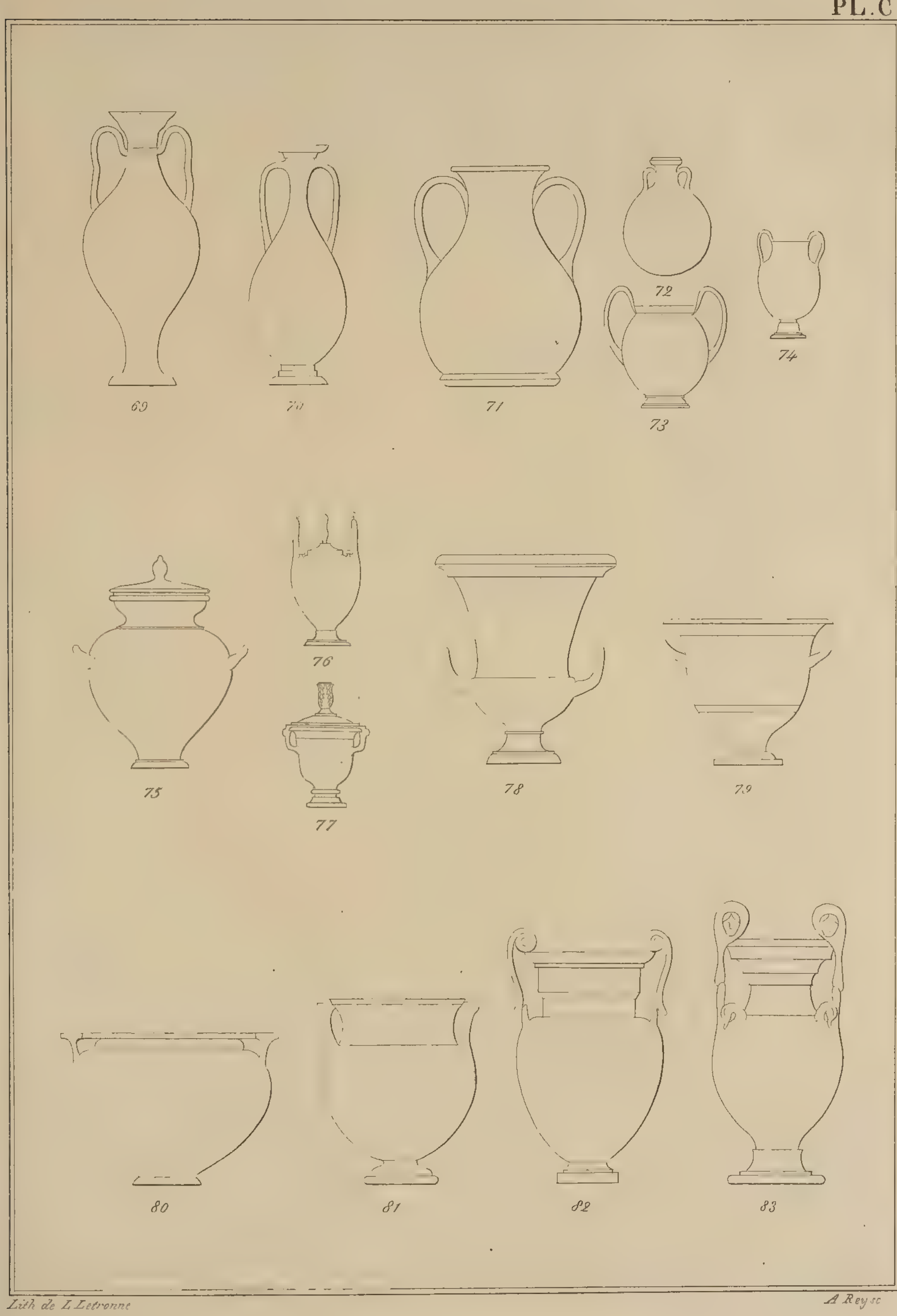
Lith de L. Letronne

A. Rey sc.



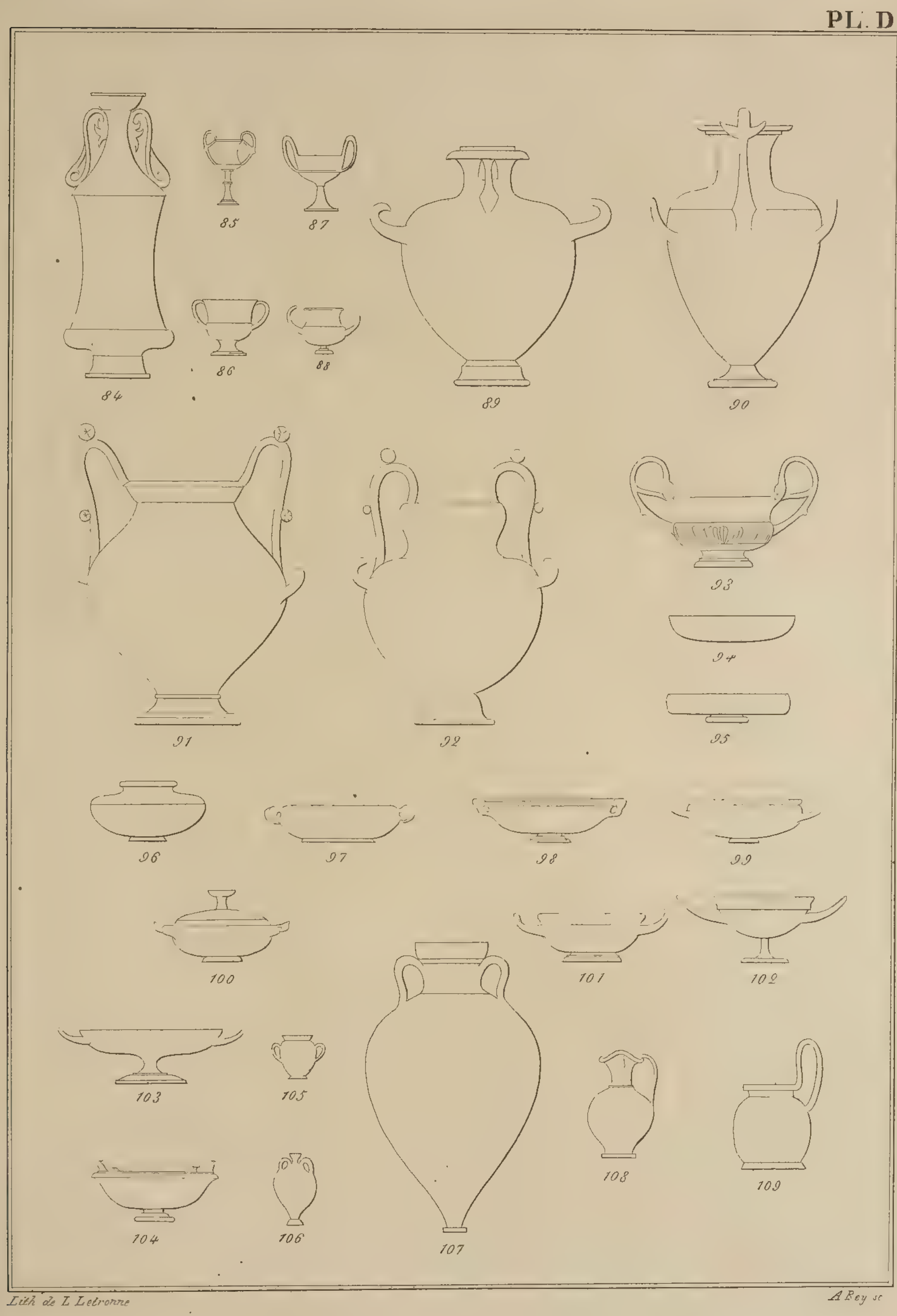
Lith. de L. Letronne

A. Rey sc.



Lith. de L. Letronne

A. Rey sc.



Lith de L Letronne

A Rey sc

PL. I.

Lith de L. Letronne

A Rey sc

PL. II.



PL. III.



PL. IV.



Lith. de L. Lern m

A. Rey sc.

PL. V.



PL. VI.





PL. VII.



Lith de L Letronne — *A Rey, sc*


ΑΘΕΝΑΙΑ
ΕΝΚΕΛΑΔΟΣ



PL. IX.

A. Rey.

PL. X.





Lith. de L. Letronne.

A. Roy sc.











PL. XVII.



Lith. de L. Letronne

PL. XVIII.



PL. XIX.



Lith. de L. Letronne. *A. Rey, sc.*

PL. XX.



PL. XXII.



Lith de L.Letronne — *A Rey sc*

PL. XXIII.



Lith. a L. Letronne

A Rey s.

A



B



Lith. de L. Letronne — *A. Rey sc.*

PL. XXV.

de L. Lecronier.

A. Fey sc.





Lith. de L. Letronne

PL. XXIX.





Lith. de L. Letronne

A. Roy sc.



Lith. de Kaeppelin et C.ie

PL. XXX.

A. Rey s.

PL. XXXI.







Lith. de L. Letronne *A. Rey sc.*

PL. XXXIV.



PL. XXXV.



ΔΑΙΔΑΛΟΣ

PL. XXXVII.



PL. XXXVIII.



Lith de L. Letronne — *A Rey, sc*

PL. XXXIX.

Lith. de L. Lemercier

[illegible]

PL. XL.



PL. XLI.



PL. XLII.





Lith de L. Letronne

A. Rey sc

PL. XLV. A.



PL. XLVI.

Lith. de L. Lecomte

A. Rey sc



A Key, sc

PL. XLVII, A.



A. Rey sc.

PL. XLIX.

[illegible] J. Letronne

A. Rey sc.





Lid. de L. Letronne   A. Rey sc.

PL. LIII.



A. Rey sc.



Lith. de L. Letronne. A Rey sc.

A



ΧΑΙΡΕΚΑΙΠΙΕΙΜΕΝΑΙΧΙ

B



ΦΡΥΝΟΣΕΠΟΙΕΣΕΝΧΑΙΡΕΜΕΝ

Lith. de L. Lemercier   A. Rey



Lith de L Letronne . A R.

PL. LVIII.

Lith. de Kaeppelin

A. Rey



PL. LX.





PL. LXII.



















Lith. de Kaeppelin et Cie

PL. LXV. A.



A. Rey sc.



PL. LXVI.



Lith. de Kaeppelin et Cie

A. Rey sc.





PL. LXVIII.



PL. LXIX.

Lith. de Becquet

A. Key



PL. LXXI.



Lit. de Br[illegible]set A. [illegible]

PL. LXXII.



Lith de Brouset A Rey sc.



PL. LXXIII.



Lith. di Kaeppelin et Cie

PL. LXXIV.



PL LXXV.









Lith. de Kaeppelin et Cie *A. Rey*

PL. LXXIX



PL. LXXX.





PL. LXXXIII.







A. Rey sc.



PL. LXXXV.





Lith. di Bineteau



A. R.







Lith. ac H. *A. Rey sc.*



PL. LXXXIX.



PL. XC.



Lith. de Kaeppelin et C.ie

A. Rey sc.

PL. XCI.



Lith. de Kaeppelin et C.ie — *A. Rey sc.*



PL. XCII.



PL. XCIV



PL. XCV.



Lith. de Koeppelin et C.ie

A. Rey sc.



Lith. de Kaeppelin et Cie

PL. XCVIII.



Lith de Kaeppelin et ...



PL. C.






SPECIAL 85-B
FOLIO 24567
V.1
GETTY CENTER

